

**TEXT FLY WITHIN
THE BOOK ONLY**

UNIVERSAL
LIBRARY

OU_176119

UNIVERSAL
LIBRARY

साहित्यका साथी

आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी



प्रकाशक :

राष्ट्रभाषा प्रचार समिति, वर्धा

सब अधिकार	}	द्वितीय संस्करण,	}	मूल्य :
प्रकाशकके आधीन		जुलाही, १९५०		डेढ़ रुपये

**मुद्रक : सुमन वात्स्यायन,
राष्ट्रभाषा प्रेस, वर्धा**

प्रकाशककी ओरसे

[प्रथम संस्करणसे]

बहुत दिनोंसे हम अपनी 'रत्न' परीक्षाके विद्यार्थियोंके लिये एक ऐसी पुस्तककी कमी अनुभव कर रहे थे, जिसके द्वारा उन्हें साहित्यके विभिन्न अंगोंकी जानकारी मिल सके। जिसके लिये हमने आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदीसे अनुरोध किया और खुन्होंने हमारा अनुरोध स्वीकार कर 'साहित्यका साथी' लिख देनेकी कृपा की। पुस्तककी पांडु-लिपि दो-तीन वर्ष पूर्व ही हमें मिल चुकी रहनेपर भी कुछ तो कागजके अभाव और कुछ अपने बढ़ते हुअे कामके सम्हालनेमें व्यस्त रहनेके कारण इसे शीघ्र प्रकाशित करना संभव न हो सका। आशा है, इस विलम्बके लिये हम क्षमा किये जायेंगे।

हिन्दीमें समालोचना-साहित्यकी बड़ी कमी है, खासकर निष्पक्ष और स्पष्ट समालोचना तो बहुत ही कम है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, बाबू श्यामसुन्दरदास आदि कुछ अने-गिने श्रेष्ठ समालोचकोंकी कृतियाँ नज़र आती हैं, और यद्यपि उनसे हिन्दीके इस अंग-विशेषकी बहुत कुछ पूर्ति हुआ है, फिर भी अभी बहुत बाकी है। कहना न होगा कि आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदीजीकी कुशल लेखनी अधर साहित्यके इस अंगकी पूर्तिमें विशेष रूपसे लगी है। समालोचना-साहित्यपर अब तक वे जो कुछ लिख चुके हैं, 'साहित्यका साथी' उन सबमें विशेष है।

साहित्य क्या है ? साहित्यका स्वरूप क्या है ? साहित्यका अुद्देश्य क्या है ? लेखकके व्यक्तित्व, शैली, रचना आदिपर सुसकी समसामयिक और पूर्ववर्ती परिस्थितियोंका क्या प्रभाव पड़ता है ? श्रेष्ठ लेखक किस तरह अपनी जातिका—अपने युगका—प्रतिनिधि कहलाता है ? अच्छे साहित्यके लक्षण

क्या हैं ? शब्दकी शक्तियाँ—अभिधा, लक्षणा और व्यंजना—काव्यमें क्या महत्व रखती हैं ? अलंकार और रसोंका काव्यमें क्या प्रयोजन है ? उनका उचित उपयोग किस तरह किया जाना चाहिये ? कविता और खुसका लक्ष्य क्या है ? काव्यके भेद क्या हैं ? उपन्यास और कहानीकी विशेषता क्या है ? उनके प्रमुख तत्त्व कौन-कौन-से हैं ? उपन्यास या कहानीका अद्देश्य क्या है ? नाटकके विभिन्न अंग—असका स्वरूप और उसकी उपयोगिता क्या है ? समालोचना कैसी हो ? असका विभिन्न पद्धतियाँ कौन-कौन-सी हैं ? निबंध किसे कहते हैं ? उनकी कौन-कौन-सी कोटियाँ हैं ? उनका अद्देश्य क्या है ? साहित्यका चरम लक्ष्य क्या है ? —आदि साहित्यके विभिन्न अंगोंपर 'साहित्यका साथी' पूर्ण प्रकाश डालता है ।

आचार्य द्विवेदीजीके हम अत्यंत कृतज्ञ हैं, जिन्होंने अपना अमूल्य समय देकर भिस पुस्तकको लिख देनेकी कृपा की और भिस तरह राष्ट्रभाषा हिन्दीके प्रचारमें हमारा हाथ बैठाया ।

हमें आशा है कि न केवल साहित्यके विद्यार्थियोंके लिये किन्तु साहित्यमें अभिरुचि रखनेवाले सहृदय साहित्य-प्रेमियोंके लिये भी 'साहित्यका साथी' भेक सच्चा साथी सिद्ध होगा ।

भिस अनुपम कृतिके लिये 'राष्ट्रभाषा'-संसार आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदीका सदा आभारी रहेगा ।

१-९-'४९ }
हिन्दी नगर,
वर्धा

—मंत्री
रा. भा. प्र. समिति

अनुक्रमणिका

— :: —

विषय

पृष्ठ-संख्या

१. साहित्य :—

‘साहित्य’ शब्दकी व्युत्पत्ति, अर्थ और प्रयोग ।
‘सूचनात्मक साहित्य’, ‘विवेचनात्मक साहित्य’ और ‘रचनात्मक साहित्य’ अथवा ‘साहित्य’ । साहित्यका स्वरूप;
‘जीवनकी अभिव्यक्तिका नाम ही साहित्य है’; साहित्य-सृष्टिकी प्रेरक शक्तियाँ । साहित्यका अद्भुत— ‘निखिल विश्वके साथ ऐक्य अनुभव करनेकी साधना’; “अन्तरात्माके ‘ऐक्य’ के साथ बहिलोकके ‘ऐक्य’ के मिलनका विधायक; विशुद्ध आनन्दका दाता” —सत् साहित्य ।

..... १-९

२. साहित्यकार :—

आलोचनाके अंग—लेखक, वक्तव्य वस्तु, शैली और श्रोता या पाठक । लेखक या ग्रंथकारके अध्ययन करनेका अंग—
असके कालगत वैशिष्ट्य, जातिगत और समाजगत वैशिष्ट्य; समसामयिक और पूर्ववर्ती परिस्थितियाँ; व्यक्तिगत जीवन और व्यक्तित्वकी जानकारीकी आवश्यकता; अिन सबका असकी रचना, शैली आदिपर प्रभाव । लेखककी वंश-परंपरा, पारिपाक्षिक परिस्थिति और तत्कालीन युगकी विचार-धारा और विशेषतासे असके व्यक्तित्वका निर्माण—‘वस्तुतः ग्रंथकार

परिस्थितियोंकी ही देन नहीं, उसका व्यक्तित्व समाजमें नया प्राणदान करनेवाला और परिस्थितियोंको अभीष्ट दिशामें मोड़ने-वाला होता है ।'

..... १०-२३

३. जातीय (राष्ट्रीय) साहित्य :—

जातीय साहित्य क्या है ? उसकी आवश्यकता और उपयोगिता । परिचय-ग्रंथ और जातीय साहित्यकी तुलना । जातीय साहित्यकी विशेषता । लेखक अथवा कवि अपने युगका—अपनी जातिका—प्रतिनिधि ।

..... २४-२९

४. साहित्यका व्याकरण :—

शब्दकी शक्तियाँ— 'अभिधा', 'लक्षणा' और 'व्यंजना' । लक्षणाके भेदोपभेद । व्यंजनाके प्रकार । 'वाच्य', 'लक्ष्य' और 'व्यंग्य' अर्थ । अलंकार— (शब्दों और अर्थोंके नाना प्रकारके हृदयग्राही कौशल) । ध्वनि— 'वस्तु-ध्वनि', 'अलंकार-ध्वनि' और 'रस-ध्वनि' । रस और उसके भेद । स्थायी भाव । विभाव—अनुभाव और संचारी भाव । रसानुभूति । 'रसामास' और 'भावामास' । सादृश्य-मूलक, विरोध-मूलक, शृंखला-मूलक, न्याय-मूलक और प्रतीति-मूलक अर्थालंकार । अप्रस्तुतका विधान— (१) अभिधा-मूलक (२) लक्षणा-मूलक और (३) व्यंजना-मूलक । मुख्यालंकारोंका वर्गीकरण ।

..... ३०-५०

५. कविता :—

कविताकी विभिन्न परिभाषाओं; कविता क्या है ? काव्य, विज्ञान, दर्शन, इतिहास, पुराणकी तुलनात्मक विवेचना । कविताका लक्ष्य—‘ किसी अखंड या समग्र वस्तुको ध्वनित करना’—रस-ध्वनि ही काव्यका प्राण है; अलंकार आदि उसका बाह्य विधान मात्र ।’ बिंब-ग्रहण, ‘छन्दोधर्म’, अन्त्यानुप्रास या ‘तुक’ । काव्यके भेद—विषय-प्रधान, विषय-प्रधान; गीति-काव्य और महाकाव्य । आधुनिक हिन्दी कविता— कल्पना, अनुभूति और चिन्तनकी प्रधानता; स्वच्छन्दतावाद - प्रगीत मुक्तक—असका स्वरूप—प्राचीन और नवीन । विषय-प्रधान कविकी दृष्टियाँ—(१) वाच्यार्थ-प्रधान, (२) लक्ष्यार्थ-प्रधान और (३) व्यंग्यार्थ-प्रधान । छायावाद—रहस्यवाद; दोनोंके अर्थ, स्वरूप और भेद । काव्यके क्षेत्र और उपकरणमें वृद्धि । ... ५०-८२

६. उपन्यास और कहानी :—

उपन्यास—‘ अनेक मनोरंजक साहित्यांग ’ । उपन्यासकी परिभाषा—‘ बहु विचित्र मनुष्य-जीवनका चित्र ।’ कहानी और उपन्यासकी तुलना । कहानी या उपन्यासके छः तत्व—(१) पात्र, (२) कथा-वस्तु, (३) कथोपकथन, (४) देश-काल, (५) शैली और (६) अद्भुत । उपन्यासके भेद—चरित्र-प्रधान, घटना-प्रधान, और भाव-प्रधान । देश, काल तथा विषय-गत ‘भौखित्य’, और अिनका समुचित

निर्बाह । पात्रोंकी सजीवता और स्वाभाविकताकी अपेक्षा ।
 उपन्यासकी शैलियाँ—आत्मकथा, डायरी, चिट्ठी, बातचीत
 और कहानीके रूपमें । अदृश्यकी महत्ता और अन्धकी सिद्धिमें
 ही लेखककी सफलता । आदर्शवाद, यथार्थवाद और
 'रोमांस' । 'रियलिस्टिक' और 'रियल' चित्र । उपन्यास और
 कहानी गद्य-युगकी उपज—शक्तिशाली प्रभावोत्पादक साहित्य ।
 उपन्यास और काव्यमें अन्तर । उपन्यास व कहानीका
 महत्व ।

.....८३-११२

७. नाटक :—

नाटक और उपन्यासकी तुलना । नाटकका
 स्वरूप—क्रियाकी प्रधानता, घटनाओंका अचित्त सन्निवेश और
 दृश्योंकी योग्य अवतारणा । नाटककी कथावस्तु—'दृश्यांश'
 और 'सूच्यांश' । सूच्यांशकी उपयोगिता । पाँच प्रकारके
 कौशल—'प्रवेशक', 'विष्कम्भक', 'चूलिका', 'अंकमुख',
 और 'अंकावतार' । 'आधिकारिक' और 'प्रासंगिक'
 घटनाओंका समावेश । 'पताकास्थान', 'प्रकरी' । चरित्र-चित्रण
 और घटना-विन्यासका अचित्त सामंजस्य ही नाटककी उत्तमताका
 लक्षण—'निर्वैयक्तिक तत्त्व' । कथावस्तु और पात्रोंका
 घात-प्रतिघात—नाटककी महानता । नाटकीय 'भाग्य-
 विडम्बन' । 'स्वगत', 'जनान्तिक' और 'आकाशभासित'
 अक्तियों । रंगमंच और अन्धके अंग—'आंगिक', 'वाचिक',

‘आहार्ये’ और सात्विक’ । अभिनय—असका अर्थ । नायक-प्रतिनायक । नाटकीय क्रियाके विभाग—आरंभ, विकास, चरमबिंदु हास या भुतार, समाप्ति । नाटकके पाँच अंक । प्राचीन पाँच अवस्थाओं—‘आरम्भ’, ‘प्रयत्न’, ‘प्राप्ति’, ‘निवृत्ति’ और ‘कलागम’ । प्राचीन और अर्वाचीन अवस्थाओंकी तुलना । ‘प्रत्यक्ष’ तथा ‘परोक्ष’ क्रियाओं—दोनोंका सामंजस्य-विधान । भरतमुनिकी नाटककी परिभाषा—घटना, पात्र और बातचीतके अनुकरण । दुःखांत या वियोगांत नाटक—‘ट्रेजेडी’ । जयशंकर ‘प्रसाद’ के नाटकोंकी विशेषता । देश-संकलन, काल-संकलन और वस्तु-संकलन । प्राचीन नाटकोंका स्वरूप—प्रस्तावना, सूत्रधार, नदी । ‘समस्या-नाटक’ । ‘रूपक-नाट्य’, ‘गीति-नाट्य’ और ‘भावनाट्य’ । अंकांकीका स्वरूप । नाटकका अद्देश्य—‘परम मंगलमय अक्यानुभूति,—असकी प्राप्ति ।

..... ११३-१४२

८. साहित्यिक समालोचना और निबंध :—

‘समालोचना’ शब्दका व्यवहार—‘क्रिटीसिज़्म’, ‘रिब्यू’, ‘ओपीनियन’, टीका—‘कणाख्या’ आदि समानार्थी शब्द । समालोचकोंके मतोंमें अनेक्य । ‘समालोचनाकी’ नवीन पद्धति—अभ्युद्गममूला समालोचना (अडिक्टिव क्रिटीसिज़्म) । निर्णयके सामान्य मानदंड—‘अनुराग-विराग, अच्छा-दुष्टसे रहित’ बुद्धि—को आवश्यकता । समालोचनाका क्षेत्र ।

‘निबंध’ की परिभाषा—‘प्रमाणोंके निबंधनका नाम ‘निबंध’ । निबंधका प्रचलन-प्रचार; उसका अुद्देश्य । नवीन ढंगके निबंध—तर्क-मूलक और व्यक्तिगत । निबंधोंकी कोटियाँ—(१) वार्तालाप-मूलक (२) व्याख्यान-मूलक, (३) अनियंत्रित गप्प-मूलक । (४) स्वगत चिंतन-मूलक, और (५) कलह-मूलक । अनुभूति-मूलक-निबंध । साहित्यिक ग्रंथ या अन्य पदार्थोंके देखनेके ढंग—‘निर्वैयक्तिक’ या ‘अनासक्त’ और ‘वैयक्तिक’ या ‘आसक्त’ रूप । साहित्यकी अपादेयता । साहित्यिक सिद्धान्तोंकी दृढ़ता । साहित्यका चरम लक्ष्य—“पशु-सामान्य मनोवृत्तिसे ऊपर उठकर प्रेम और मंगलमय मनुष्य-धर्ममें प्रतिष्ठित करना ।”

साहित्यका साथी

१. साहित्य

§१. 'साहित्य' शब्दका प्रयोग आजकल बड़े व्यापक अर्थमें होने लगा है। किसी खास विषयकी समस्त पुस्तकें उस विषयका साहित्य कहलाती हैं। ज्योतिषका साहित्य कहनेसे ज्योतिष विषयकी सब पुस्तकें समझी जायेंगी, और प्रौढ़-शिक्षा विषयक साहित्यसे वे सभी पुस्तकें समझी जायेंगी जिनमें प्रौढ़-शिक्षाके सिद्धांतों, प्रयोगों आदिकी चर्चा हो। परन्तु इस शब्दकी व्यापकता केवल पुस्तकोंतक ही सीमित नहीं है। 'लोक-साहित्य' वह साहित्य है जो बहुत कम लिपिबद्ध हुआ है। उसमें जनताके मुखमें ही जीवित रहनेवाले गानों, कहानियों, मुहावरों और लोरियों आदिका समावेश है। परन्तु अतने व्यापक अर्थमें प्रयोग होते रहनेपर भी 'साहित्य' शब्दका प्रयोग अेक विशिष्ट अर्थमें भी होता है। अगर समूचे ग्रंथ-समूहको व्यापक अर्थमें साहित्य मान लें तो स्पष्ट ही उसमें तीन श्रेणीकी पुस्तकें मिलेंगी :—

(१) कुछ पुस्तकें केवल हमारी जानकारी बढ़ाती हैं, उनके पढ़नेसे हम बहुत-सी नयी बातोंके विषयमें सूचना पाते हैं; परन्तु उनसे

हमारी बोधन-शक्ति या अनुभूति बहुत कम उत्तेजित होती है। अिसे 'सूचनात्मक-साहित्य' कह सकते हैं।

(२) कुछ दूसरी पुस्तकें ऐसी मिलेंगी जो हमारी जानकारी तो बढ़ाती हैं, हमारी बोधन-शक्तिको भी निरन्तर जागरूक और सचेष्ट बनाए रहती हैं। दर्शन, गणित और विज्ञानकी पुस्तकें ऐसी ही होती हैं। अिन्हें 'विवेचनात्मक-साहित्य' के अन्तर्गत माना जा सकता है, क्योंकि अिस प्रकारके साहित्यके मूलमें हमारी विवेक-वृत्ति है, जो निरन्तर भिन्न वस्तुओं, नियमों और धर्मोंकी विशिष्टता स्पष्ट करती रहती है।

(३) अिन दोनोंके अतिरिक्त अेक तीसरी श्रेणी भी है। यह आवश्यक नहीं कि अिस श्रेणीकी पुस्तकोंसे नयी जानकारी ही प्राप्त हो, वे हमारी जानी हुई बातोंको भी नये सिरेसे कह सकती हैं और फिर भी हमें बारबार अुन्हीं जानी हुई बातोंको पढ़नेके लिये अुत्सुक बना सकती हैं। ये पुस्तकें हमें सुख-दुःखकी व्यक्तिगत संकीर्णता और दुनियावी झगड़ोंसे अूपर ले जाती हैं, और सम्पूर्ण मनुष्य-जातिके—और, और भी आगे बढ़कर प्राणिमात्रके—दुःख-शोक, राग-विराग, आह्लाद-आमोदको समझनेकी सहानुभूतिमय दृष्टि देती हैं। वे पाठकके हृदयको अिस प्रकार कोमल और संवेदनशील बनाती हैं कि वह अपने कषुद्र स्वार्थको भूलकर प्राणिमात्रके दुःख-सुखको अपना समझने लगता है—सारी दुनियाके साथ आत्मीयताका अनुभव करने लगता है। पुराने शास्त्रकारोंने अिस प्रकारके मनोभावको 'सत्त्वस्थ' होना कहा है [दे० §२९]। अिससे पाठकको अेक प्रकारका ऐसा आनंद मिलता है जो स्वार्थगत दुःख-सुखसे अूपरकी चीज़ है। शास्त्र-कारने अिसीको 'लोकोत्तर आनंद' कहा है। कविता, नाटक, अपन्यास, कहानी आदिकी पुस्तकें अिसी श्रेणीकी हैं। अेक शब्दमें अिस तीसरी श्रेणीके

साहित्यको 'रचनात्मक-साहित्य' कहा जा सकता है, क्योंकि ऐसी पुस्तकें हमारे ही अनुभवोंके ताने-बानेसे एक नये रस-लोककी रचना करती हैं। इस प्रकारकी पुस्तकोंको ही संक्षेपमें 'साहित्य' कहते हैं। 'साहित्य' शब्दका विशिष्ट अर्थ यही है। इस पुस्तकमें इस तीसरी श्रेणीकी पुस्तकोंके अध्ययन करनेका तरीका बताना ही हमारा संकल्प है।

§२. 'साहित्य' शब्दका व्यवहार नया नहीं है। बहुत पुराने ज़मानेसे लोग इसका व्यवहार करते आ रहे हैं। समयकी गतिके साथ इसका अर्थ थोड़ा-थोड़ा बदलता ज़रूर आया है, पर सब मिलाकर इसका अर्थ प्रायः ऊपर बताये अर्थमें ही होता रहा है। यह शब्द संस्कृतके 'सहित' शब्दसे बना है जिसका अर्थ है 'साथ-साथ'। 'साहित्य' शब्दका अर्थ इसलिये 'साथ-साथ रहनेका भाव' हुआ।

दर्शनकी पोथियोंमें एक क्रियाके साथ योग रहनेको ही 'साहित्य' कहा गया है। अलंकार-शास्त्रमें इसी अर्थमें मिलते-जुलते अर्थमें इसका प्रयोग हुआ है। वहाँ शब्द और अर्थके साथ-साथ रहनेके भाव (साहित्य)को 'काव्य' बताया गया है। परन्तु ऐसा तो कोई वाक्य हो नहीं सकता जिसमें शब्द और अर्थ साथ-साथ न रहते हों। इसीलिये 'साहित्य' शब्दको विशिष्ट अर्थमें प्रयोग करनेके लिये अितना और जोड़ दिया गया है कि "रमणीयता उत्पन्न करनेमें जब शब्द और अर्थ एक दूसरेसे स्पर्द्धा करते हुए साथ-साथ आगे बढ़ते रहें, तो ऐसे 'परस्पर स्पर्द्धा' शब्द और अर्थका जो साथ-साथ रहना होगा वही साहित्य 'काव्य' कहा जा सकता है।" ऐसा जान पड़ता है कि शुरू-शुरूमें यह शब्द काव्यकी परिभाषा बनानेके लिये ही व्यवहृत हुआ था और बादमें चलकर सभी रचनात्मक पुस्तकोंके अर्थमें व्यवहृत होने लगा। पुराने ज़मानेसे ही इसे सुकुमार वस्तु समझा

जाता रहा है और जिसकी तुलनामें न्याय, व्याकरण आदि शास्त्रोंको 'कठिन' भाग माना जाता रहा है। कान्यकुब्जके राजाके दरबारमें प्रसिद्ध कवि श्रीहर्षको विरोधी पंडितने यही कहकर नीचा दिखाना चाहा था कि वे 'सुकुमार वस्तु'के ज्ञाता हैं। 'सुकुमार वस्तु'से मतलब साहित्यसे था। उत्तरमें श्रीहर्षने गर्वपूर्वक कहा था कि मैं 'सुकुमार' और 'कठोर' दोनोंका जानकार हूँ।

§३. ऊपर जिसे हमने 'रचनात्मक-साहित्य' कहा है और आगे जिसे संक्षेपमें 'साहित्य' कहते रहेंगे, वह सारी दुनियामें बड़े चावसे पढ़ा जाता है। प्रश्न हो सकता है कि जिस श्रेणीके साहित्यको लोग क्यों अितने आग्रहके साथ पढ़ते हैं। यह प्रश्न बहुत महत्वपूर्ण है, क्योंकि जिसके उत्तरके लिये हमें साहित्यको भी ठीक-ठीक समझनेका प्रयत्न करना होगा और पढ़नेवालेके मनको भी।

साहित्य मानव-जीवनसे सीधा उत्पन्न होकर सीधे मानव-जीवनको प्रभावित करता है। साहित्य पढ़नेसे हम जीवनके साथ ताजा और घनिष्ठ संबंध स्थापित करते हैं। साहित्यमें उन सारी बातोंका जीवन्त विवरण होता है जिसे मनुष्यने देखा है, अनुभव किया है, सोचा है और समझा है। जीवनके जो पहलू हमें नज़दीकसे और स्थायीरूपसे प्रभावित करते हैं उनके विषयमें मनुष्यके अनुभवोंके समझनेका अकमात्र साधन साहित्य है। वस्तुतः जैसा कि अक पश्चिमी समालोचकने कहा है—'भाषाके माध्यमसे जीवनकी अभिव्यक्तिका नाम ही साहित्य है।' जिसलिये पश्चिमी पंडितोंमेंसे किसी-किसीने साहित्यको 'जीवनकी व्याख्या' कहा है। जिस कथनका अर्थ यह हुआ कि जीवनकी जहाँतक गति है वहाँतक साहित्यका क्षेत्र है। जीवनसे दूर हटा हुआ साहित्य अपना महत्व खो देता है।

§४. लेकिन साहित्य और जीवनका संबंध आये-दिन भिस प्रकारसे बताया जाता है कि यह बात फैशनका रूप धारण कर चुकी है। असलमें यह बात-की-बात नहीं बल्कि वास्तविक तथ्य है। भिसलिये भिसके अन्तर्निहित अर्थको हमें ठीक-ठीक समझ लेना चाहिये। 'साहित्य जीवनसे सीधे उत्पन्न होता है' भिस वाक्यका अर्थ यह है कि साहित्य जीवनमें ही रहता है और उसके लिखे या पढ़े जानेका कारण भी जीवनमें ही खोजना चाहिये। भिस कथनका और भी स्पष्ट अर्थ यह है कि साहित्यका विचार, उसकी अच्छाई या बुराईका निर्णय, और उसकी महत्ताकी जाँचके लिये हमें सब समय किसी शास्त्रके या किसी बड़े आदमीके वाक्यको अवलंब माननेकी ज़रूरत नहीं (यद्यपि यह बात अनावश्यक नहीं है)। यदि जीवन और साहित्यमें सचमुच सम्बन्ध है तो हमारे जीवनमें ही उसके समझने और ग्रहण करनेकी शक्ति होनी चाहिये। वस्तुतः ऐसा ही होता है।

हम साहित्यके किसी महान् ग्रंथको भिसलिये महान् नहीं कहते कि किसी व्यक्तिने उसे महान् कह दिया है, बल्कि भिसलिये कि उसके पढ़नेसे हम मानव-जीवनको निविड़-भावसे अनुभव करते हैं। या तो हम उसमें अपनेको ही पाते हैं या अपने भिर्द-गिर्दके अनुभूत अर्थोंको गाढ़भावसे अनुभव करते हैं। पंडितोंने बताया है कि मनुष्य सामाजिक प्राणी है, भिसलिये वह जिस प्रकार क्रिया-कलापमें सामाजिक बना रहता है उसी प्रकार विचारमें भी। उसके भिस सामाजिकपनेका ही परिणाम है कि वह:—

(१) अपने-आपको नाना रूपोंमें अभिव्यक्त करना चाहता है, (२) अन्य-लोगोंके करने-धरनेमें रस लेता है; (३) अपने भिर्द-गिर्दकी वास्तविक दुनियाको समझना चाहता है, तथा (४) कल्पना-द्वारा भेक भैसी दुनियाका निर्माण करनेमें रस पाता है जो वास्तविक दुनियाके दोषोंसे रहित

हो। ये ही वे चार मूल मनोभाव हैं जो मनुष्यको साहित्यकी तथा अन्य अनेक प्रकारकी रचनाओंके लिये उद्योगी बनाये रहते हैं। जिसका अर्थ यह हुआ कि मनुष्यके जीवनमें ही वे उपादान मौजूद हैं जो उसे साहित्यकी सृष्टिके लिये प्रेरित करते हैं। साथ ही अन्हीं मूल मनोभावोंका यह परिणाम है कि वह दूसरोंकी रचनाको देखने, सुनने और समझनेमें रस पाता है।

§५. हम किसी बातमें आनंद क्यों पाते हैं? हमारे दशके मनीषियोंने बताया है कि हम ऊपरसे कितने भी खण्डरूप और ससीम क्यों न हों, भीतरसे निखिल जगत्के साथ 'अक' हैं। हमने ऊपर जो कुछ समझा है उससे स्पष्ट है कि साहित्य हमें प्राणिमात्रके साथ अक प्रकारकी आत्मीयताका अनुभव कराता है [दे० §१]। वस्तुतः साहित्यके द्वारा हम अपनी उसी 'अकता' का अनुभव करते हैं। कविचर रवीन्द्रनाथ ठाकुरने 'असि बालक' बड़ी सरलताके साथ समझाया है। वे कहते हैं कि—

“हमारे आत्मामें अखण्ड अक्यका आदर्श है। हम जो कुछ जानते हैं वह किसी-न-किसी अक्य-सूत्रसे जानते हैं। कोभी भी जानकारी अपने-आपमें अकान्त स्वतंत्र नहीं है। जहाँ कहीं भी पाने या जाननेमें अस्पष्टता दिखायी देती है, वहीं मेरी समझमें कारण है,—‘मिलाकर न जान सकना’। हमारे आत्मामें, ज्ञानमें और भावमें यह जो ‘अक’ का विहार है वही ‘अक’ जब लीलामय होता है, जब वह सृष्टिके द्वारा आनंद पाना चाहता है, तब वह उस ‘अक’ को बाहर सुस्पष्ट कर देना चाहता है। तब विषयको उपलब्ध करके, उपादानको आश्रय करके, अक अखण्ड ‘अक’ व्यक्त हो उठता है। काव्यमें, गीतमें, शिल्प-कलामें, ग्रीक शिल्पीद्वारा रचित पूजापात्रमें, विचित्र रेखाके आवर्तनमें जब हम परिपूर्ण ‘अक’को चरम रूपमें देखते हैं, तब हमारी अन्तरात्माके ‘अक’ के साथ बहिलौकिके ‘अक’का मिलन होता है।

जो मनुष्य अरसिक है वह जिस चरम 'अक'को नहीं देख पाता, वह केवल उपादानकी ओरसे, केवल प्रयोजनकी ओरसे जिसका मूल्य आँका करता है। —

शरद चंद, पवन मंद
विपिने वहल कुसुम-गंध

फुल्ल मल्लि मालति यूथि,
मत्त मधुप भोरनी। —

“ यदि जिस काव्यमें विषय, भाव, कविता और छंदके निवेद सम्मेलनसे 'अक'का रूप पूर्ण होकर दिखायी दे, यदि उस 'अक'का आविर्भाव ही चरम होकर हमारे चित्तपर अधिकार करे, यदि काव्य खण्ड-खण्ड होकर अलकावृष्टि-सी करता हुआ हमारे मनपर आघात न करे और यदि अक्य-रसकी चरमताको अतिक्रम करके और कोई अद्देश्य अग्र न हो अडे, तभी हम उस काव्यमें सृष्टिलीलाको स्वीकार करेंगे। गुलाबके फूलसे हम आनंद पाते हैं। वर्णमें, गंधमें, रूपमें, रेखामें जिस फूलके भीतर हम (अखण्ड) 'अक' की सुषमा देखते हैं। जिसके भीतर हमारा आत्मारूपी 'अक' अपनी आत्मीयता स्वीकार करता है, तब फिर जिसके और किसी मूल्यकी ज़रूरत नहीं होती।... गुलाबके फूलमें जो सुनिहित, सुषमायुक्त 'अक्य' है, निखिल विश्वके अन्तरमें भी वही अक्य है। समस्त (विश्वके) सुरके साथ जिस फूलके सुरका मेल है। निखिलने जिस सुषमाको अपना मानकर ग्रहण किया है। ”

§६. जिस लंबे अुद्धरणका अर्थ यह है कि छोटी-से-छोटी वस्तुमें उसकी विभिन्नता और कषुद्रताके बावजूद भी अक ऐसा सत्य है जो सारी वस्तुओंमें समान रूपसे पाया जाता है। उसीको रवीन्द्रनाथ 'अक' कहते हैं।

जहाँ भिस 'भेक' के साथ किसी वस्तुका सामंजस्य है वहीं सौन्दर्य है और कला है। जहाँ सामंजस्य न होकर विरोध है, वहाँ स्वार्थ है, कुरूपता है और पीड़ा है। स्वयं रवीन्द्रनाथने ही रुपया कमानेका अुदाहरण देकर भिस बातको आसान करके समझाया है। वे लिखते हैं:—

“ मैं जब रुपया कमाना चाहता हूँ तो मेरे रुपया कमानेकी नाना भौतिकी चेष्टाओं और चिन्ताओंके भीतर भी भेक 'भेकता' वर्तमान रहती है। विचित्र प्रयासके भीतर केवल भेक ही लक्ष्यकी भेकता अर्थकामीको आनंद देती है। किन्तु यह भैक्य अपने अुद्देश्यमें ही खंडित है, निखिल सृष्टि-लीलासे युक्त नहीं है। पैसेका लोभी विश्वको टुकड़े-टुकड़े करके—झपट्टा मारकर—अपनी धनराशिको भिकड़ा करता है। लोभीके हाथमें कामनाकी वह लालटेन होती है जो केवल भेक विशेष संकीर्ण स्थानपर अपने समस्त प्रकाशको 'संहत' करती है। बाकी सभी स्थानोंसे उसका असामंजस्य गहरे अंधकारके रूपमें घनीभूत हो अुठता है। अतःभेव लोभके भिस संकीर्ण भैक्यके साथ सृष्टिके भैक्यका, रस-साहित्य और ललित कलाके भैक्यका संपूर्ण प्रभेद है। निखिलको छिन्न करनेसे लोभ होता है और निखिलको भेक करनेसे रस होता है। लखपती महाजन रुपयेकी थैली लेकर 'भेद' की घोषणा करता है, गुलाब 'निखिल' का दूत है, वह 'भेक' की वार्ता लेकर फूटता है। जो 'भेक' असीम है, वही गुलाबके नन्हे-से हृदयको परिपूर्ण करके विराजता है। कीट्स अपनी कवितामें 'निखिल-भेक' के साथ भेक छोटे-से ग्रीक पात्रकी भेकताकी बात बता गये हैं; कह गये हैं कि 'हे नीरव मूर्ति! तुम हमारे मनको व्याकुल करके समस्त चिन्ताको बाहर ले जाते हो, जैसा कि असीम ले जाया करता है।' क्योंकि अखण्ड 'भेककी' मूर्ति, किसी आकारमें भी क्यों न रहे, 'असीम'को ही प्रकाश करती है; अिसीलिये वह अनिर्वचनीय है। मन और वाक्य उसका कोभी कूल-किनारा न पाकर लौट आया करते हैं।” ['विश्व-भारती पत्रिका', चैत्र—१९९९, पृ० ११०-१११]।

५७. ऊपर-ऊपरसे यह बात हमें कठिन या दुर्बोध लेंगेगी। हम आगे सदा इस विषयको नाना भावसे समझनेका अवसर पाते रहेंगे। परन्तु साहित्यके विद्यार्थीमात्रको शुरूमें ही यह बात समझ लेनी चाहिये कि साहित्यकी साधना निखिल विश्वके साथ भेकत्व अनुभव करनेकी साधना है, जिससे वह किसी भी अंशमें कम नहीं है। जो साहित्य-नामधारी वस्तु लोभ और घृणापर आधारित है, वह साहित्य कहलानेके योग्य नहीं है। वह हमें विशुद्ध आनंद नहीं दे सकती।

आहार, निद्रा, भय आदि मनोभाव समस्त प्राणियोंमें समान हैं। मनुष्य जब भिनकी पूर्तिका प्रयत्न करता रहता है तो वह अपने उस छोट प्रयोजनमें अलगा रहता है, जो पशुओंके समान ही है। बहुत प्राचीन कालसे भिन पशु-सामान्य प्रवृत्तियोंको मनुष्यने तिरस्कारके साथ देखा है। वह भिन तुच्छताओंसे ऊपर उठ सका है, यही उसकी विशेषता है। जो बातें हमें भिन तुच्छताओंका दास बना देती हैं; या भिन तुच्छताओंको ही मनुष्यका असली रूप बताती हैं, वे मनुष्यके चित्तसे उसके महत्वको, उसके वैशिष्ट्यको और उसके वास्तविक रूपको हटा देती हैं। वे लोभ और मोहका पाठ पढ़ाती हैं। साहित्य वे नहीं हो सकतीं, क्योंकि उनकी शिक्षासे मनुष्य खंड की साधना करता है, विभेद और तुच्छताको बड़ा समझने लगता है और सारे विश्वके साथ भेकत्वकी अनुभूतिसे विरत हो जाता है।

२. साहित्यकार

§८. हम साहित्यकी कोभी भी पुस्तक उठा लें—तीन बातें हमारे सामने अपने-आप उपस्थित हो जायेंगी। प्रथम तो यह कि उस पुस्तकका कोभी लेखक है जिसने संसारके कुछ व्यापारोंको अपने ढंगसे देखा, समझा और अनुभव किया है। दूसरी यह कि उसने जो कुछ भी देखा, समझा और अनुभव किया है अन्हीं बातोंको इस पुस्तकमें कहा है। अर्थात् जिस प्रकार पुस्तकका कोभी वक्ता है उसी प्रकार उसका वक्तव्य भी है। तीसरी यह कि वक्ताने वक्तव्यको कहनेके लिये किसी विशेष ढंगको पसंद किया है और उसी ढंगसे वह हमें सुना रहा है। उदाहरणार्थ, वह अपनी बात कहानीके रूपमें कहना चाहता है, या पद्य-बद्ध करके कहना चाहता है, या दो या अधिक पात्रोंमें बातचीत करके कहना चाहता है या फिर सीधे युक्ति-तर्क देकर प्रतिपादन कर रहा है। ये तीन बातें हर पुस्तकमें रहती हैं। अगर हम भिन तीनोंको ठीक ढंगसे समझ लें तो आलोच्य पुस्तककी जांच आसानीसे हो सकती है। एक चौथी बात भी है जो या तो लेखकके मनमें रहती है या वक्तव्य वस्तु स्वयं उसकी आवश्यकता समझकर अपनी ओरसे तैयार कर लेती है। वह है लक्ष्यीभूत श्रोता या पाठक। इस प्रकार किसी पुस्तककी विवेचना करते समय चार बातोंका विचार परम आवश्यक है—

- (१) कौन कह रहा है (लेखक),
- (२) क्या कह रहा है (वक्तव्य वस्तु),
- (३) कैसे कह रहा है (कारीगरी), और
- (४) किससे कह रहा है (लक्ष्यीभूत श्रोता या पाठक)।

§९. पहले लेखकका ही विचार किया जाय। साहित्य-ग्रंथके पढ़नेका प्रथम अर्थ होता है ग्रंथकारके साथ घनिष्ठ योग। शुरूमें ही कहा गया है कि साहित्य जीवनसे सीधे उत्पन्न होता है। तो, जिस व्यक्तिके जीवनसे आलोच्य ग्रंथ निकला है, उसके विषयमें जानकारी प्राप्त कर लेनेसे हमें अनेक सुविधाओं मिल जाती हैं। यदि हम ऐसा शुरूमें ही कर लेंगे तो ग्रंथके अनेक अस्पष्ट अंशोंको समझ सकेंगे और ग्रंथका रस गाढ़-भावसे अनुभव कर सकेंगे।

अक ही लेखक कभी पुस्तकें लिख सकता है; ऐसा भी देखा गया है कि अिन पुस्तकोंमें परस्पर-विरोधी बातें भी रहती हैं, और कभी-कभी तो अक ही ग्रंथमें परस्पर-विरोधी बातें मिल जाती हैं। वस्तुतः महान् लेखककी महान् रचना उसके जीवनके विभिन्न अनुभवोंका जीवन्त रूप है। अक पश्चिमी आलोचकने कहा है कि ग्रंथकारके लिखे सभी ग्रंथोंको अक ही ग्रंथ मानकर आलोचना होनी चाहिये। तभी हम ग्रंथकारके वास्तविक रूपको समझ सकते हैं। आजकल यह प्रथा चल पड़ी है कि किसी ग्रंथकारकी रचनाओंके अध्ययनके लिये रचनाओंका काल-क्रमसे वर्गीकरण किया जाता है और ग्रंथकारके व्यक्तिगत जीवनके साथ उन रचनाओंका संबंध स्थापित किया जाता है। ऐसा करनेसे ग्रंथकारको समझनेमें आसानी होती है। पर जिस ढंगमें कुछ दोष भी है। आगे हम इसपर विचार करेंगे।

§१०. ग्रंथकारके अध्ययनके लिये चार बातोंकी जानकारी आवश्यक है—(१) वह किस कालमें पैदा हुआ; (२) वह किस जाति और समाजमें पैदा हुआ; (३) उसके समसामयिक और पूर्ववर्ती अन्य प्रसिद्ध ग्रंथकार कौन-कौन थे; और उनसे उसका कोजी संबंध था या नहीं; तथा (४) उसका व्यक्तिगत जीवन क्या और कैसा था ?

(१) प्रथम बातकी जानकारी भिसलिये आवश्यक है कि प्रत्येक कालका भेक अपना विशेष गुण है । जिस युगमें कवि पैदा होता है उस युगकी राजनीतिक, सांस्कृतिक और अन्य परिस्थितियाँ उस युगके प्रत्येक लेखकमें भेक सामान्य गुण भर देती हैं । हिंदीमें सत्रहवीं-अठारहवीं शताब्दीमें जो लेखक हुअे उन सबमें रीति-ग्रंथोंके भेक खास पहलूका प्रभाव है । उस युगमें मुसलिम-शासन पूर्णरूपसे प्रतिष्ठित हो चुका था और कितने ही मुसलिम शिष्टाचार समाजमें घुल-मिलकर भारतीय हो चुके थे । कवि तात्कालिक समाजकी रीति-नीतिसे प्रभावित रहता था ।

कविके काव्यके विषयमें जिज्ञासाका अर्थ यह होता है कि हम उस ऐतिहासिक शक्तिकी जानकारी प्राप्त करना चाहते हैं जो मनुष्य-समाजको प्रत्येक युगमें विशेष रूप दे रही है । कालिदास जिस युगमें पैदा हुअे थे उस युगकी मूर्ति, स्थापत्य, धर्म और राजनीति आदिको जाने बिना हम न तो कालिदासको ठीक-ठीक समझ ही सकते हैं और न उसका महत्व निर्णय कर सकते हैं । कालिदासके ग्रंथमें कालिदासका युग प्रतिफलित है । उस युगके सभी लेखकोंमें उस युगकी छाप पायी जायगी । कालिदास जिस युगमें पैदा हुअे थे उस युगमें भारतवर्ष ब्राह्मणधर्मानुमोदित पुनर्जन्म, कर्मवाद और कर्मफल प्राप्तिकी व्यवस्थाको मानता था । भिसलिये सब कुछको भेक सामंजस्यपूर्ण व्यवस्थाके भीतरसे देखना उनके लिये स्वाभाविक और सहज था । जो कुछ घट रहा है उसका भेक उचित कारण है—भिस विश्वासने उस युगके साहित्यकारोंमें भेक सन्तोषका भाव भर दिया था । और कालिदासके समान ही उस युगका प्रत्येक कवि और नाटककार संसारको भेक सामंजस्यपूर्ण विधान मानता था । उस युगके किसी कविमें बीसवीं शताब्दीके आधुनिक साहित्यिकोंकी भौति समाजकी व्यवस्थाके प्रति तीव्र असन्तोषका भाव नहीं पाया जा सकता ।

(२) दूसरी बात अर्थात् लेखकके समाज और जातिकी जानकारी भी आवश्यक है। क्योंकि :—

(क) प्रत्येक जातिका अपना एक जातीय गुण होता है जो उस जातिके व्यक्तियोंमें प्रायः सामान्य रूपसे पाया जाता है। प्राचीन कालसे ही भारतवर्षमें नाना संस्कृतियोंके संघर्ष और समन्वयसे एक विशेष प्रकारकी विचार-पद्धति, विश्वास और रीति-नीति बन गयी है। उपनिषद्-कालके बाद जब लौकिक संस्कृतका साहित्य भारतवर्षमें बनने लगा उस समयसे लेकर हजारों वर्ष बादतक। उस देशमें वेदकी प्रामाणिकतामें विश्वास, अध्यात्मवाद, पुनर्जन्मवाद आदिका बोलबाला रहा। मैक्समूलरने इस युगके भारतवासीके बारेमें लिखा है कि:—“अससे इस सान्त जगत्की बात कहो, वह कहेगा कि अनन्तके बिना सान्त जगत् निरर्थक है, असंभव है; अससे मृत्युकी बात कहो, वह तुरन्त उसे जन्मकी पूर्वावस्था कह देगा, अससे कालकी बात कहो वह उसे सनातन परम तत्वकी छाया बता देगा। हमारे (यूरोप-यनोंके) निकट भिन्निद्रियाँ साधन हैं, शस्त्र हैं, ज्ञानप्राप्तिके शक्तिशाली भिन्निजन हैं; किन्तु उसके निकट वे अगर सचमुच धोखा देनेवाले नहीं तो कम-से-कम सदैव ज़बर्दस्त बन्धन तो अवश्य हैं, वे आत्माकी स्वरूपोपलब्धिमें बाधक हैं। हमारे लिये यह पृथ्वी, यह आकाश, यह जो कुछ हम देख, छू और सुन सकते हैं, निश्चित है; हम समझते हैं, यहीं हमारा घर है, यहाँ हमें कर्तव्य करना है, यहीं हमें सुख-सुविधा प्राप्त है, लेकिन उसके लिये यह पृथ्वी एक ऐसी चीज़ है जो किसी समय थी ही नहीं और ऐसा भी एक समय आयेगा जब यह नहीं रहेगी; यह जीवन एक छोटा-सा सपना है जिससे शीघ्र ही हमारा छुटकारा हो जायगा, हम जाग जायेंगे। जो वस्तु औरोंके लिये नितान्त सत्य है उससे अधिक असत्य उसके निकट और कुछ है ही नहीं और जहाँ तक उसके घरका संबंध है वह निश्चित जानता है कि

वह चाहे जहाँ कहीं भी हो, जिस दुनियामें नहीं है।” भारतवर्षका यह परिचय आदिकवि वाल्मीकिसे लेकर रवीन्द्रनाथतक ज्यों-का-त्यों चला आया है। जिस देशका घोर-से-घोर विषयी कवि भी जिस दुनियासे परे अक-अचिन्त्य अव्यक्त सत्ताकी ओर अशारा किये बिना नहीं रहता। परन्तु:—

(ख) सारी भारतीय जाति अक ही। सतहपर सदा नहीं रहा है, यद्यपि समूची भारतीय जातिके भीतर अकृत प्रकारके सामान्य विश्वास किसी मात्रामें सदा पाये जाते रहे हैं। आर्थिक और राजनीतिक कारणोंसे कोअी अुपजाति सुविधा भोग करती है, कोअी दूसरी अुपजाति औरोंकी सेवा करती है और कोअी तीसरी श्रेणी अुपेक्षित और अपमानित ही रहती है। भारत-वर्षमें धार्मिक कारणोंसे भी ऐसा हुआ है। अिन नाना स्तरोंमें शिक्षा, संस्कार और संवेदन अक ही तरहके नहीं होते। मध्य युगमें आचार्य रामानंदकी दीक्षा भिन्न-भिन्न स्तरके कवियोंमें अकदम अलग-अलग रूपमें व्यक्त हुअी है। हालके शोधोंसे पता चलता है कि कबीरदास अक ऐसी जातिमें पैदा हुअे थे जो नाथ-योगियोंसे अष्ट होकर गृहस्थ बनी थी और ब्राह्मण-व्यवस्थाकी कायल नहीं थी। अुस जातिमें योगियोंके संस्कार पूरी मात्रामें विद्यमान थे। फिर बादमें वह धीरे-धीरे मुसलमान भी होने लगी थी, जिसलिये मुसलमानी संस्कार भी अुसमें आने लगे थे। फिर भी सब मिलाकर अुस जातिकी सामाजिक मर्यादा निचले स्तरकी थी। इसी समाजके संस्कारोंके कारण आचार्य रामानंद-द्वारा प्रचारित भक्ति कबीरमें अक ऐसे पौधेके रूपमें अंकुरित हुअी जो अपनी मिसाल आप ही है। कबीर अक ही साथ योगियोंका अकखड़पन, निचले स्तरमें वर्तमान छोटी समझी जाने-वाली जातियोंका तीव्र असन्तोष-भाव, मुसलमानी अुत्साह और भक्तगणकी निरीहताके सम्मिलित रूप थे।

अधर दूसरी ओर तुलसीदास हुअे जो रामानंदके साक्षात् शिष्य तो नहीं थे पर उनकी शिष्य-परम्परामें ही पड़ते थे । वे ब्राह्मण-वंशमें किन्तु गरीब घरमें पैदा हुअे थे । असु श्रेणीमें योग-मार्गका नहीं बल्कि पौराणिक मतका प्रचार था । तुलसीदास कबीरसे बहुत भिन्न हैं । अितना अवश्य याद रखना चाहिये कि अिन दो महान् साहित्यकारोंकी भिन्नताका कारण उनका अपना व्यक्तित्व भी था (जिसकी चर्चा हम आगे करेंगे) । परन्तु अिस बातमें कोअी सन्देह नहीं कि दोनोंको उत्पन्न करनेवाली भिन्न-भिन्न सामाजिक भिन्नता भी अिनकी भिन्नताके लिये पूर्णरूपसे जिम्मेवार है । अिस प्रकार यह स्पष्ट है कि जिस तरह यह जानना परम आवश्यक है कि ग्रंथकार किस देश या जातिमें पैदा हुआ, अुसी प्रकार यह जानना भी ज़रूरी है कि वह समाजके किस स्तरसे आया था, अिन दोनों बातोंको अेक शब्दमें कविका 'जातीय रूप' कह सकते हैं ।

(३) कविके पूर्ववर्ती और समसामयिक ग्रंथकारोंका जानना भी आवश्यक है । उनकी परस्पर तुलना करके हम आलोच्य कवि या लेखके काल, समाज और देशकी बात ठीक-ठीक समझ सकते हैं कि कविका अपना व्यक्तित्व क्या था । बिहारी और मतिरामकी सतसत्रियोंमें बहुत-सी बातें अेक ही जैसी हैं । नायिकाओंका वही रूप, वही अलंकार-भंगिमा, वही प्रेम और विरह-संबंधी अुक्तियाँ, अलंकारोंका वही कौशल, गुणोंकी वैसी ही योजना और दोषोंके वैसे ही वर्जनका प्रयत्न दोनों ही कवियोंमें मिलेगा । दोनोंकी तुलना करनेसे हम आसानीसे अस युगकी रुचि, संस्कार, रीति-रस्म, शिष्टाचार और सामाजिकता आदिका पता लगा सकते हैं । और फिर भी यह समझनेमें देर नहीं लगेगी कि बिहारी हाव-भाव और विग्वोक-विलासोंमें अधिक रस पाते हैं और अंगज अलंकारोंपर विशेष ज़ोर देते हैं, जब कि मतिराम अयत्नज अलंकारोंमें अधिक रस लेते हैं । [दे० ५३०]

कविको पूर्ववर्ती और समसामयिक कवियोंकी तुलनामें रखकर देखनेका अर्थ है कि हम मानते हैं कि संसारमें कोई घटना अपने-आपमें स्वतंत्र नहीं है, पूर्ववर्ती और पार्श्ववर्ती घटनाओं वर्तमान घटनाओंको रूप देती रहती हैं, जिसलिये जिस किसी रचना या वक्तव्य वस्तुका हमें स्वरूप-निर्णय करना हो उसे पूर्ववर्ती और पार्श्ववर्ती घटनाओंकी अपेक्षामें देखना चाहिये। भास कविका चारुदत्त नाटक, शूद्रक कविके मृच्छकटिकसे पुराना है। चारुदत्त ही मृच्छकटिकका आधार है। दोनोंमें केवल कथानकका ही साम्य नहीं है कभी श्लोकतक अंक ही पाये गये हैं। फिर भी शूद्रकका मृच्छकटिक भासके चारुदत्तसे विशेष है। यदि यह सिद्ध हो जाता कि चारुदत्त मृच्छकटिकके बादकी रचना है तो उसका कोई महत्व नहीं रहता है, पर चूँकि वह पूर्ववर्ती रचना है जिसलिये उसका महत्व बहुत अधिक है। दोनों नाटकोंको साथ पढ़नेवाला व्यक्ति शूद्रकके व्यक्तित्व और महत्वको ठीक-ठीक समझ सकता है।

(४) कविका व्यक्तिगत जीवन भी साहित्यके विद्यार्थीके लिये बहुत आवश्यक है। भारतवर्षमें जिस ओर काफी अुदासीनता दिखायी गयी है। अपने महान् ग्रंथकारोंसे बहुत कमके व्यक्तिगत जीवनकी हमें ठीक-ठीक जानकारी है। अुत्सुक पाठक-मंडलीको किम्बदन्तियोंपर सन्तोष करना पड़ता है। अुधर यूरोपमें कविके जीवनकी प्रत्येक छोटी-छोटी घटनाओंको लिपि-बद्ध करने और आलोचना करनेकी परिपाटी पागलपनकी सीमातक पहुँच चुकी है। जिस देशमें भी यह हवा बहने लगी है। ग्रंथकारोंके ख़ासने-डकारने तककी खबर लेनेके लिये पन्ने-के-पन्ने रंगे जाने लगे हैं। जिसे भी सस्ते तार-पर साहित्यमें नाम कमानेकी भिच्छा है वही किसी बड़े कविकी पैदाशिका कोभी नया गाँव खोज निकालता है, उसके ससुरालकी वही दीवारोंका पता

बता देता है, उसकी भौजाभीकी बहूके भतीजेका हस्तलेख निकाल लाता है और पत्रों और पुस्तकोंमें बहस छिड़ जाती है। ऐसी बात साहित्यके समझनेमें बाधक ही होगी।

यहाँ यह कह रखना ज़रूरी है कि बड़े-बड़े ग्रंथकारोंके जीवनमें दो प्रकारकी दिलचस्पी पायी जाती है, ऐतिहासिक और साहित्यिक। हमारा प्रधान आलोच्य साहित्यिक दिलचस्पी है। हमें कविके साहित्यके पढ़नेके लिये उसकी जीवनकी जानकारी प्राप्त करनी होती है। यदि हम बेकार बातोंमें समय बर्बाद करने लगेंगे तो यह बात हमारे साहित्यिक अध्ययनमें बाधक ही साबित होगी। परन्तु यदि हम कविके जीवनसे परिचित हों, उसके अनुभवोंके चढ़ाव-भ्रतारके जानकार हों तो बहुत-सी साहित्यिक अलझनें सुलझ जाती हैं। वस्तुतः कोभी भी महान् ग्रंथ अपने लेखकके दिमागसे, हृदयसे और रक्त-मांससे बना होता है।

महान् ग्रंथकार अपने अनुभवसे सजीव सृष्टि करता है। वह कल्पना और बुद्धिके सहारे गढ़े हुअे जीवोंमें आस्था नहीं रखता। स्वर्गीय प्रेमचंदजीने कहा था कि “कल्पनासे गढ़े हुअे आदमियोंमें हमारा विश्वास नहीं है। उनके कार्यों और विचारोंसे हम प्रभावित नहीं होते। हमें इसका निश्चय हो जाना चाहिये कि लेखकने जो सृष्टि की है वह प्रत्यक्ष अनुभवोंके आधारपर की है, या अपने पात्रोंकी ज़बानसे वह खुद बोल रहा है।”

किसी रचनाका संपूर्ण आनन्द पानेके लिये रचयिताके साथ हमारा घनिष्ठ परिचय और सहानुभूति मनुष्यताके नाते भी आवश्यक हैं। हमें आलोचक होनेके पहले आलोच्य ग्रंथकारका विश्वासपरायण मित्र बनना चाहिये तभी हम उसके वक्तव्यके उचित श्रोता हो सकेंगे; क्योंकि उस

हालतमें ही उसके व्यक्तिगत सुख-दुःखके साथ गंभीर सहानुभूतिका भाव रख सकते हैं। सूरदास, तुलसीदास, रसखान और घनआनंद आदि कवियोंके बारेमें जो किम्बदन्तियाँ प्रसिद्ध हैं उनसे सिद्ध होता है कि जीवनकी छोटी-छोटी घटनाओं भी कभी-कभी महान् पुरुषोंको जिस प्रकारका झटका देती हैं कि उससे उनके जीवनकी दिशा ही बदल जाती है। कविका जीवन उसकी कृतियोंके समझनेका प्रधान सहायक है।

§११. ग्रंथकारकी शैली उसके व्यक्तित्वका ही अंग है। आधुनिक साहित्यके पारखी पंडितोंने साहित्यका विश्लेषण करके देखा है कि एक लेखककी रचना दूसरे लेखककी रचनासे तीन कारणोंसे भिन्न हो जाया करती है:—

(१) पहला कारण तो यह है कि एक व्यक्तिका स्वभाव, संस्कार और शिक्षण दूसरेसे कभी हू-ब-हू नहीं मिलता। फलतः एक व्यक्ति सदा दूसरेसे भिन्न हुआ करता है। और जिसलिये एक व्यक्तिकी रचना स्वभावतः ही दूसरेसे भिन्न हो जाया करती है। उसकी शैली, जैसा कि अंग्रेज कवि पोपने कहा था, “असके बिचारोंकी पोशाक” हुआ करती है, पर केवल “पोशाक” कहना अथे ठीक-ठीक कहना नहीं हुआ। जिसलिये सुप्रसिद्ध मनीषी कारलायलने अक्त वक्तव्यका संशोधन करते हुअे कहा था कि “शैली लेखकके विचारोंकी पोशाक नहीं है बल्कि चमड़ा है”। वह मँगनी नहीं माँगी जा सकती, आधार भी नहीं दी जा सकती। साधारण सहृदय भी किसी व्यक्तिकी रचनाको देखकर कह सकता है कि ऐसी रचना तो अमुक व्यक्तिकी ही हो सकती है। प्रसाद और महावीरप्रसाद द्विवेदीके गद्य दूरसे ही अपने लेखकका नाम कह देंगे। जिस बातको शैलीका व्यक्तिगत पहलू कह सकते हैं। पर व्यक्तिगत पहलू ही शैलीका सब-कुछ नहीं है। उसका एक दूसरा महत्वपूर्ण अंग भी है।

(२) एक खास युगके लेखक एक ठंगकी चीज़ लिखते हैं। बिहारीका जन्म यदि आज हुआ होता तो वे सतसभीकी शैलीमें अपना वक्तव्य नहीं उपस्थित करते। उन्हें प्रेम और सौंदर्यकी प्रेरणा भी अन्य

प्रकारसे प्राप्त होती। लेखककी शैलीपर समयका प्रभाव अमिट रूपसे पड़ता है। परन्तु भिस दूसरे पहलूके कारण शैलीका पूर्वकथित व्यक्तिगत पहलू मद्धिम नहीं पड़ता। अगर पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी बीसवीं सदीमें पैदा हुअे होते तो कविता तो शायद लिखते ही नहीं और लेख भी दूसरे किस्मके लिखते। यह बात निश्चित है, परन्तु जितना निश्चित यह है उतना ही निश्चित यह भी है कि भिनका व्यक्तिगत गुण अर्थात् विचारोंकी परुष स्पष्टता, भाषाकी सफाई और वक्तव्यके प्रति कठोर अमानदारी उस समय भी होती।

(३) शैलीका तीसरा महत्वपूर्ण अंग उसका शास्त्रीय उपस्थापन है। इसमें वक्तव्य वस्तुके भावावेशमूलक और सामंजस्य-बोधक अपकरण शामिल हैं। अर्थात्:—

[क] उपयुक्त शब्दोंका उपयुक्त व्यवहार, विचारोंके अनुकूल वाक्योंको रूप ग्रहण करानेकी क्षमता या लचीलापन, और औचित्य-ज्ञान;

[ख] वक्तव्य वस्तुको हृदयंगम करानेके लिये ज्ञानको बढ़ा-चढ़ाकर कहना ही नहीं बल्कि पाठकको आकृष्ट करनेकी अनन्य-साधारण क्षमता; और

[ग] विविध शास्त्रीय तत्वोंका अचित सामंजस्य।

शास्त्रकार लोग भिन बातोंको काव्यगुणोंके अन्तर्गत मानते हैं। यहाँ यह कह रखना आवश्यक है कि 'उत्तम और साफ़ शैली' लेखकका अक प्रधान गुण होनेपर भी केवल उसके बलपर कोई लेखक महान् नहीं हो जाता। किसीने किसी विषयको कैसे लिखा है, यह जाननेके पहले यह जानना आवश्यक है कि उसने 'क्या लिखा' है। यदि वक्तव्य वस्तुमें सार है तो वह जिस किसी ढंगसे भी क्यों न लिखा गया हो, ग्रहणीय हो जाता है। समय-समयपर कोई-कोई लेखक अपनी शैलीके बलपर भी साहित्यमें श्रेष्ठ स्थान-

पर अधिकार करते देखे गये हैं। पर यह नियम नहीं, अपवाद है। महावीर-प्रसाद द्विवेदी जैसे ही अपवाद थे। वे एक ऐसे संक्रांतिकालमें उत्पन्न हुये जिसमें भाषाकी निर्मम सफाई प्रधान गुण हो गयी थी। उनसे कम पुरुष, कम बुद्धिवात्तिक और अधिक भावावेशी व्यक्तिका नेतृत्व मिला होता तो संक्रांतिकालीन भाषामें एक ऐसा ढीलापन आ गया होता जिसके सुधारनेके लिये हम अब भी किसी अवतारी पुरुषकी बाट जोहते होते। बिस प्रकार शैली भी कभी-कभी साहित्यमें प्रधान स्थान ग्रहण कर लेती है।

§१२. ग्रंथकारके व्यक्तित्वका थोड़ा और भी विचार कर लिया जाय। आधुनिक विचारकोंने ग्रन्थकारका अध्ययन प्राणि-जगतकी विशाल पटभूमिका-पर रखकर किया है। ग्रन्थकार मनुष्य है, मनुष्य जीव। संसारमें जितने भी जीव हैं वे सभी एक विकासके प्रवाहमें होकर आये हैं। प्रत्येक नयी पीढ़ी पुरानी पीढ़ीके गुण-दोषोंको लेकर पैदा होती है और पारिपार्श्विक परिस्थितियोंके कारण नयी शारीरिक या मानसिक परिस्थितियोंको प्राप्त करती है। मनुष्य जिसका अपवाद नहीं हो सकता। उसके शरीर और मन भी न तो पूर्ववर्ती पीढ़ियोंके गुण-दोषसे मुक्त हो सकते हैं और न पारिपार्श्विक परिस्थितियोंके प्रभावसे बच ही सकते हैं। जिसका अर्थ यह है कि कालिदास एक खास जाति और खास कालमें ही हो सकते थे। अस्किमो जातिके बच्चेको चाहे जितनी भी संस्कृत रटा दीजिये वह कालिदास नहीं बन सकता है और न बिस युगका बड़ी-से-बड़ी शक्तिवाला संस्कृतज्ञ ही कालिदास-सा हो सकता है। कालिदास उसी समयमें, उसी परिस्थितिमें और उसी जातिमें हो सकते थे जिसमें हुये थे।

न दो व्यक्तियोंके सोचनेका रास्ता एक है न सोचनेकी वस्तु ही एक है। प्रसिद्ध फ्रांसीसी समालोचक टेनने कहा था कि किसी भी व्यक्तिका निर्माण तीन निर्वैयक्तिक अपादानोंसे होता है :—

- (१) उसकी वंश-परंपरा;
- (२) उसकी पारिपार्श्विक परिस्थिति; और
- (३) उसके युगकी विचार-धारा और विश्वास।

भिसका स्पष्ट अर्थ यह हुआ कि प्रत्येक व्यक्ति जैसा है वैसा ही उसे होना था, वह अपनी भिच्छासे अपनेको और अपने भिर्द-गिर्दकी परिस्थितिको बदल नहीं सकता। भिस विचारमें आंशिक सत्य अवश्य है पर भिसे संपूर्ण सत्य नहीं माना जा सकता।

§ १३. वस्तुतः परिस्थितियोंपर विजय पानेवाले मनुष्योंने ही प्रत्येक युगमें संसारको आगे बढ़ाया है। जातियोंका भितिहास व्यक्तियोंका भितिहास है। महापुरुष भेक अपूर्व शक्ति लेकर आते हैं और देशका नक्शा बदल देते हैं। क्रामवेल न होता तो भिंग्लैण्डका भितिहास और तरहसे लिखा गया होता। नेपोलियन न हुआ होता तो फ्रांसकी कहानी और ही तरहकी होती। भैसा देखा गया है कि भेक-भेक शक्तिशाली महापुरुष जातिको भेक खास दिशामें अग्रसर करते समय रास्तेमें ही चल बसा और वह जाति अपने समस्त जातिगत तथा भैतिहासिक परम्पराओं और अनुकूल परिपार्श्वक परिस्थितियोंके बावजूद भी अभय-विभ्रष्ट छिन्न भेघ-खण्डकी भैति विलीन हो गभी !

महापुरुष ही जातियोंको बनाते हैं। वे देशको विशेष दिशाकी ओर भेड़ देते हैं, साहित्यके स्रष्टा और विज्ञानके विधाता होते हैं। कबीरदास योगियोंकी अक्खड़ता, भक्तोंकी निरीहता और भारतीय साधकोंकी सामान्य विशेषता आध्यात्मिक दृष्टिके साथ ही अपना भेक मस्ताना व्यक्तित्व लेकर पैदा हुभे थे। सब कुछको छोड़कर चल देनेकी घरफूँक मस्ती और फक्कड़ाना लापरवाहीने कबीरदासको भारतीय साहित्यका सबसे आकर्षक महापुरुष बना दिया है। अपने भिसी अनन्य-साधारण व्यक्तित्वके कारण कबीरदास नवयुगकी सृष्टि कर सके थे। कौन कह सकता है कि तुलसीदास केवल परिस्थितियोंकी अपुत्र थे और वे न भी होते तो क्या किसी क. ख. ग. ने वैसा ही राम-चरितमानस लिख दिया होता ? वस्तुतः ग्रंथकार केवल परिस्थितियोंकी ही देन नहीं है, उसका व्यक्तित्व वह महत्वपूर्ण वस्तु है जो समाजमें नया प्राणदान करती है और परिस्थितियोंको अपनी अभीष्ट दिशामें भेड़ देती है।

§१४. अब तकके वक्तव्यको कबीरके अुदाहरणसे भिस प्रकार समझा जाय:—

कबीरदास

कालगत वैशिष्ट्य	भाषा और धर्मकी लोकाभिमुखता, दो धर्म-संस्कृतियोंका संघर्ष, हिंदुओंका सांस्कृतिक अुतार, अीश्वरपर अविचलित विश्वास, योग और तंत्र-प्रभाव अित्यादि ।
२. देशगत वैशिष्ट्य	<p>(१) भारतीयता अध्यात्मिकता, पुनर्जन्म, नामजप, गुरुवाद, कर्म-फलवाद ।</p> <p>(२) योग-प्रभाव समाधि, प्राणायाम, काया-साधनाकी विविध बातें ।</p> <p>(३) निचला सामाजिक स्तर जातिगत वैषम्यकी तीव्र अनुभूति, समाज-व्यवस्था-पर कठोर आक्रमण ।</p> <p>(४) भक्त-प्रभाव निरीहता, नम्रता, प्रेम ।</p> <p>(५) मुसलमानी प्रभाव बेधड़क खंडन, हीनता-ग्रंथिका अभाव, सामाजिक समतामें विश्वास ।</p>
३. पूर्ववर्ती और समसामयिक	<p>(१) पूर्ववर्ती नाथपंथी और सहजयानियोंकी अक्खड़ता, आक्रमणवृत्ति, पहेलियोंकी भाषा ।</p> <p>(२) समसामयिक सूफीमत, मुल्लों और पंडितोंका बाह्याचार, निरंजनपंथसे साम्य आदि ।</p>
४. जीवन	जुलाहेका काम, गरीबी, गृहस्थ-धर्म ।
५. व्यक्तित्व	फकड़, मस्त, आत्मविश्वासी, निरीह, बेपरवाह, दृढ़ ।

§१५. लेखकका भिस प्रकार अध्ययन हम भिसलिये करते हैं कि भुसने जो कुछ लिखा है भुसे ठीक-ठीक समझ सकें और भुस वक्तव्यका संपूर्ण आनंद ग्रहण कर सकें। भिसलिये प्रधान बात तो वह वक्तव्य ही है, जिसके लिये लेखकके व्यक्तिगत जीवनका अध्ययन आवश्यक साधन समझते हैं। वस्तुतः लेखकका वक्तव्य साहित्यका प्रधान विवेच्य है। अगर भुसके पास कहने योग्य कोभी वस्तु है और भुस वक्तव्यमें नवीनता, ताज़गी और सार है, तो अन्यान्य सारी बातें गौण हो जाती हैं। प्रतिभाशाली लेखक नये-नये साहित्यांगों और नये-नये साहित्यिक सम्प्रदायोंको जन्म दिया करते हैं। कम शक्तिशाली लेखक भुनका अनुकरण करके रूढ़ि-पालन किया करते हैं।

लेखकके वक्तव्यका रसास्वादन कराना ही साहित्यिक समालोचकका कर्तव्य है। भितना यहाँ अवश्य स्मरण रखना चाहिये कि लेखककी वक्तव्य-वस्तु सब समय कोभी नभी सूचना या तर्क-युक्ति नहीं होती। दुनियाकी दृष्टिसे भुसका वाच्यार्थ [दे० § ३८] कभी-कभी नितान्त मामूली वस्तु हो सकती है। पर भूपर-भूपरसे देखनेवाले अर्थ असलमें महाकविकी वाणीको किसी बड़े सत्यकी ओर भिशारा करनेके भुद्देश्यसे ही प्रयुक्त, होते हैं [दे० § ४१]। भिस प्रकार वक्तव्य-वस्तुका रसास्वादन कराना ही साहित्य-समालोचकका मुख्य कर्तव्य है, फिर भी भिसके अतिरिक्त और भुद्देश्योंसे भी साहित्यका अध्ययन किया जाता है। हम संक्षेपमें भुसीका विवरण भुपस्थित करने जा रहे हैं।



३. जातीय (राष्ट्रीय) साहित्य

§ १६. समूची जाति (राष्ट्र) भी एक व्यक्ति मनुष्यकी भाँति है। जिस प्रकार व्यक्ति-मनुष्य-कभी सोता है, कभी जागता है, कभी सोचता-विचारता है, कभी आनंदके तराने छेड़ देता है उसी प्रकार सारी जाति (राष्ट्र) भी अपने जीवनमें भिन्न-भिन्न अवस्थाओंमेंसे गुजरती है। जिस प्रकार किसी रवीन्द्रनाथके विचार जाननेके लिये हम यह नहीं पूछते कि वे सपनेमें क्या बड़बड़ाते थे, या अपने बच्चेको क्या कहकर डाँट रहे थे, या छुटपनमें तोतली बोलीमें कौन-सा शुद्ध या अशुद्ध उच्चारण कर रहे थे—यद्यपि मनुष्य रवीन्द्रनाथको निविड़भावसे अनुभव करनेके लिये भिन्न बातोंके प्रति हमारी जिज्ञासा उचित है—परन्तु किसी खास विषयपर उनके विचारकी जिज्ञासाके समय हम भिन्न बातोंको नहीं जानना चाहते बल्कि उनकी प्रौढ़-विचारधारा, नाप-तौलकर लिखे हुअे वक्तव्य और सँवार-बनाकर कहे हुअे वाक्योंका अध्ययन करते हैं। ठीक वही बात जातिके विचारोंके बारेमें भी सत्य है।

यदि हमसे कोई पूछे कि भारतीय जातिने क्या सोचा-विचारा है, उसकी बहुमूल्य चिन्ताराशि क्या है, तो हम उसे उस संपूर्ण साहित्यके उत्तम ग्रंथोंका निचोड़ सुनायेंगे जो वैदिक ऋषिसे लेकर प्रेमचंदतक महान् विचारकोंने रचा है।

महान् विचारक जातिकी चिन्ताशील अवस्थाके द्योतक हैं। किसी-लिये किसी ग्रंथकारके ग्रंथ-विशेषको हम केवल उसीतक सीमित रखकर अध्ययन नहीं करते बल्कि उसे समूचे भारतीय साहित्यरूपी विराट् ग्रंथके एक अध्यायके रूपमें भी देखते हैं। कालिदास और तुलसीदास भारतीय मनीषाके दो भिन्न तहोंके परिचायक हैं।

अिसीलिये जब हम किसी साहित्यके इतिहासको पढ़ने बैठते हैं तो वस्तुतः उस जातिकी संपूर्ण चिन्ताराशि, अनुभूति-परम्परा और संवेदन-शीलताका परिचय पाना चाहते हैं। कालिदास, भवभूति, तुलसीदास और बिहारी परस्पर जितने भिन्न भी क्यों न हों, वे वस्तुतः संपूर्ण भारतीय जाति (राष्ट्र) की भिन्न अवस्था और अनुभूति-परंपराके परिचायक हैं।

§ १७. (क) हमने ऊपर देखा कि ग्रंथकारके अध्ययनके लिये उसके कालकी जानकारी आवश्यक है। परन्तु विरोधाभास यह है कि बिना ग्रंथकारोंके हम विभिन्न काल-धर्मकी जानकारी प्राप्त ही नहीं कर सकते। गुप्त-कालीन ग्रंथोंके आधारपर ही मुख्यतया हम गुप्त-कालको समझ सकते हैं। अिसीलिये जातिके भिन्न कालकी रीति-नीति, आचार-विचार, वेष-भूषा, ज्ञान-विज्ञान, धर्म-कर्म समझनेके लिये भी साहित्यका अध्ययन करते हैं। अैसा करके हम उस युगके प्राचीन मनुष्यको तो आमने-सामने पाते ही हैं अपने-आपको भी ठीक-ठीक समझते हैं।

हम पहले हाँ देख चुके हैं कि साहित्यकी रचना और उसके अध्ययन दोनों ही कार्योंके लिये मूल मनोभाव हमें बराबर सचेष्ट करते रहते हैं। कालिदासके ग्रंथोंसे हम जानते हैं कि—अुन दिनों नागरिक लोग किस बातमें रस पाया करते थे? नगरकी सुंदरियाँ कैसा शृंगार करती थीं? प्रकृतिकी किन वस्तुओंसे कौन-सा सौंदर्य-वर्धक सामग्रियाँ संग्रह की जाती थीं? राजपुरुष कैसे हाँते थे? राजा और प्रजाका संबंध कैसा था? और उस समयके सामाजिक लोग किस प्रकार नाच-गान, अुत्सव आदिका आनंद लेते थे? कालिदास हमारे सामने अपने जमानेके स्त्री-पुरुषको प्रत्यक्ष अुपस्थित कर देते हैं। हम अुनके सुख-दुःख, आनंद-मंगल और आचार-विचारको निविडभाषसे अनुभव करते हैं। कालिदासके सरल ग्रंथोंमें उस युगको हम जीवन्त रूपमें

पाते हैं अतः जीवित रूपमें हम उस युगके किसी राजकीय विवरण-पुस्तिका (जो कदाचित् कहींसे मिल जाय) में नहीं पा सकते ।

(ख) जातिका ठीक-ठीक परिचय केवल औत्सुक्यकी शान्तिके लिये ही आवश्यक नहीं है, जिस युगमें हम वास कर रहे हैं उसमें शांतिपूर्वक वास करनेके लिये भी हमें विभिन्न जातियोंकी जानकारी ठीक-ठीक होनी चाहिये । राजनीतिक और आर्थिक स्वार्थवश और अपने संस्कारोंके कारण एक जाति दूसरीको ग़लत समझती है । आजकल यह बात बहुत जटिलरूप धारण कर गयी है । यद्यपि वैज्ञानिक अन्वतिने देश और कालके व्यवधानको कम कर दिया है परन्तु मानसिक संकीर्णता उसी अनुपातमें कम नहीं हुयी है । जिसका परिणाम पारस्परिक अविश्वास, युद्ध, विग्रह, कलह और रक्तपात होता है ।

हम पहले ही देख चुके हैं कि उत्तम ग्रंथ जातिके ठीक-ठीक परिचयक हैं । उसकी आशा-आकांक्षा, गुण-दोष, आचार-विचार आदिको उसके महान् ग्रंथ ही ठीक-ठीक उपस्थित करते हैं । जिसलिये जातीय (राष्ट्रीय) साहित्यके उत्तम ग्रंथोंका अध्ययन और प्रचार मानव-समाजकी भावी सुख-शान्तिके लिये भी आवश्यक है । शेक्सपियरको पढ़कर हम अंग्रेज जातिकी जिस भीतरी सहृदयताका परिचय पाते हैं वह विदेशी लेखकोंकी लिखी हुयी सैकड़ों यात्रा-विवृतियोंसे भी नहीं पा सकते ।

परिचय-ग्रंथ किसी खास प्रयोजनसे लिखे जाते हैं या किसी खास सिद्धान्तके प्रतिपादनके लिये लिखे जाते हैं । जिसलिये उनमें दृष्टाके विचार ही प्रधान हो अटते हैं । जिस श्रेणीके लेखक उस जातिका परिचय करानेके बदले उस जाति-संबंधी अपने विचारोंपर ही अधिक जोर देते हैं ।

फलतः उससे ग़लत-फ़हमी पैदा होने या बढ़नेकी आशंका रहती है। मिस्र मेयोकी 'मदर मिडिया' में मिस्र देशको बितने भेदे रूपमें उपस्थित किया गया था कि उससे सारे संसारमें भारतवर्षके प्रति घृणाका भाव बढ़ जाता।

(ग) धूपर जो बात परिचय-ग्रंथके लेखकको लक्ष्य करके कही गयी है वह थोड़ी-बहुत मात्रामें कवि, नाटककार और अपन्यास-लेखकमें भी अवश्य रहती है। परन्तु उससे हमारे अध्ययनमें विशेष बाधा नहीं पड़ती। हम जानते हैं कि लेखकका अपना विशेष दृष्टिकोण है और वह भी उस विशेष दृष्टिकोणसे देखनेपर ही निरंतर जोर देता रहता है। फिर भी वह जीवित मनुष्यको दिखाता है, अनकी छाया या कंकालको नहीं। भिंसीलिये यद्यपि उसके विशेष दृष्टिकोणसे हम द्रष्टव्यके विशेष पहलुको देखते हैं परन्तु फिर भी हम निष्प्राण ठठरियोंके समस्त पहलुओंको देखनेकी अपेक्षा सच्ची और कामकी चीज़ देखते हैं। भेक कामकी चीज़का देखना सौ बेकार और बेजान ठठरियोंके देखनेकी अपेक्षा निश्चय ही अधिक महत्वपूर्ण है।

§१८. धूपरकी बातको भेक उदाहरणसे समझा जायः—

हिन्दीके प्रसिद्ध औपन्यासिक प्रेमचंद शताब्दियोंसे पद-दलित और अपमानित कृषकोंकी आवाज़ थे। पदमें कैद, पद-पदपर लाञ्छित और अपमानित असहाय नारी जातिकी महिमाके ज़बर्दस्त वकील थे, और ग़रीबों और बेकसोंके महत्वके प्रचारक थे। व्यक्तिगत रूपसे वे मनुष्यकी सद्-वृत्तियोंमें विश्वास रखते थे और उसकी दुर्वृत्तियोंको अजेय तो मानते ही नहीं थे, उन्हें भावरूपमें स्वीकार भी नहीं करते थे। वे मानते थे कि जड़ोन्मुखी सभ्यतामे हमें जड़ताको ही प्रधान और संग्रहणीय माननेकी और प्रवृत्त किया है। भिंसीकी बंदौलत हम आज भीड़-भभूड़को दिखाव-बनाव

और दीम-दामको महत्व देने लगे हैं। ये वस्तुओं मनुष्यको महान् नहीं बनातीं बल्कि उसके मनको दुर्बल और आत्माको सशंक बना देती हैं।

व्यक्तिका आत्मबल उसकी जड़-पूजासे अवरुद्ध हो जाता है। जिसके पास ये जड़-बंधन जितने ही कम होते हैं वह उतनी ही जल्दी सत्यपरायण हो जाता है। रंगभूमिका गरीब सूरदास धनी विनयकी तुलनामें शीघ्र प्राप्य और स्थायी आत्मबलका अधिकारी हो जाता है। यह प्रेमचंदका अपना दृष्टिकोण है। इस विशेष दृष्टिसे दुनियाको देखनेके लिये ही वे अपने पाठकों को निमंत्रित करते हैं, परन्तु फिर भी उनकी रची हुआ दुनिया सत्य है। अगर कोई उत्तर भारतकी समस्त जनताके आचार-विचार, भाव-भाषा, रहन-सहन, आशा-आकांक्षा, दुःख-सुख और सूझ-बूझको जानना चाहे तो प्रेमचंदसे अधिक उत्तम परिचायक इस युगमें नहीं पा सकेगा। शोषणियोंसे लेकर महलों तक, खोमचोंसे लेकर बैंकोंतक, ग्राम-पंचायतोंसे लेकर धारा-सभाओंतक उसे अतने कौशलपूर्वक और प्रामाणिकताके साथ कोई दूसरा नहीं ले जा सकता।

कोई भी जिज्ञासु, प्रेमचंदकी अँगुली पकड़कर बेखटके मेंड़ोंपर गाते हुअे किसानको, अन्तःपुरकी मानवती बहूको, कोठेपर बैठी हुआ वार-विलासीनीको, रोटियोंके लिये ललकते हुअे भिखमंगोको, कूट-परामर्शमें लीन गेयन्दोंको, अध्यापरायण प्रोफेसरोंको, दुर्बल-हृदय बैंकरोंको, साहसी चमारोंको, ढोंगी पंडितोंको, फरेबी पटवारीको और नीचाशय अमीरको देख सकता है और निश्चिन्त होकर विश्वास कर सकता है कि जो कुछ उसने देखा है वह गलत नहीं है। इससे अधिक सचाभीके साथ दिखा सकनेवाले परिदर्शकको हिन्दी और अर्द्धकी दुनिया नहीं जानती। पर सर्वत्र ही वह लक्ष्य करेगा कि जो संस्कृतियों और संपदाओंसे लद नहीं गये हैं, जो अशिक्षित

और निर्धन हैं, जो गँवार और जाहिल समझे जाते हैं, वे उन लोगोंकी अपेक्षा अधिक आत्मबल दिखाते हैं जो शिक्षित हैं, जो सम्पन्न हैं, जो चतुर हैं, जो दुनियादार हैं ।

यह प्रेमचंदका अपना विशेष दृष्टिकोण है । जिससे हम उत्तर-भारतकी जनताको देखनेकी ओर विशेष दृष्टि पाते हैं, परन्तु यह दृष्टि हमें उस जनताके वास्तव रूपको समझनेमें बाधक नहीं है । यह वास्तव परिचयके अतिरिक्त हमारा अधिक लाभ है । परन्तु जब भारतवर्षका कोणी परिचय-लेखक अपनी विशेष अुद्देश्यकी सिद्धिके लिये ग्रंथ लिखता है और बताता है कि जिस प्रकारके वायु-मंडल और तापमानमें रहनेवाले आदमी आलसी, कल्पनाशील और कामचोर होंगे ही तो बहुत कुछ छोड़ देता है, बहुत कुछ जोड़ देता है और बहुत कुछ अपने मनसे गढ़ लेता है । हम सब समय उसका विश्वास नहीं कर सकते ।



४. साहित्यका व्याकरण

§१९. कोभी भी पुस्तक कुछ शब्दोंका संघात है। शब्दोंके समूह ही तो पुस्तक कहलाते हैं। परन्तु वे शब्द सजाकर भिस प्रकार रखे गये होते हैं कि उनसे हम अेक अर्थ पाते रहते हैं। भिनमें कुछ संज्ञा शब्द हैं, कुछ क्रियापद हैं, कुछ विभक्तियाँ हैं, कुछ उपसर्ग हैं, कुछ प्रत्यय हैं और फिर भिन सबका अेक सामंजस्यपूर्ण सम्बन्ध है। यह सम्बन्ध ही बड़ी चीज है, क्योंकि यह न रहे तो शब्दोंसे कुछ अर्थ निकलना असंभव हो जाय। भिस संबंधको बतानेवाले शास्त्रको व्याकरण कहते हैं।

साहित्यका भी अपना व्याकरण है। भिसे 'अलंकार-शास्त्र' कहते हैं और भिस शास्त्रके आचार्योंको आलंकारिक। यह शास्त्र शब्दोंके प्रकृति-प्रत्ययको लेकर सिर नहीं खपाता बल्कि शब्द और अर्थकी मनोहारिणी व्याख्या करता है। भिस शास्त्रमें शब्दकी शक्तियाँ, उसका अर्थ, रस, गुण, दोष और अलंकारकी विवेचना होती है। साहित्यके विद्यार्थीको भिन बातोंकी जानकारी ज़रूर होनी चाहिये और उसे यह भी मालूम होना चाहिये कि साहित्यके रसास्वादनमें भिस शास्त्रकी मर्यादाका क्या महत्व है। बहुत ज़रूरी बातोंकी चर्चा हम यहाँ संक्षेपमें कर लें तो अच्छा रहेगा। यह विषय बहुत शास्त्रीय है, पर यहाँ चर्चा करते समय हम भिसे कम-से-कम शास्त्रीय ढंगसे कहेंगे। सहज करके कहना ही हमारा अुद्देश्य है।

§२०. 'शेर' शब्दके सुनते ही हमारे सामने जौ अेक विशेष प्राणीका रूप अुपस्थित हो जाता है उसका कारण क्या है? आलंकारिक लोग कहते

हैं कि शब्दकी एक विशेष शक्ति होती है जिसके द्वारा 'शेर' शब्दका अर्थ एक विशेष प्रकारका जीव होता है, नाव या महल नहीं। इस शक्तिका नाम अभिधा-वृत्ति है। यह शक्ति शब्दके उस अर्थको बताती है जो कोष और व्याकरणसे प्राप्त है, जो परंपरासे एक आदमी दूसरेसे सुनता और सीखता आ रहा है। आलंकारिक लोग इस बातको कहनेके लिये बड़ा लंबा-सा शब्द व्यवहार करते हैं। यह शब्द है 'साक्षात्-संकेतित' अर्थात् 'शेर' शब्द कहनेसे सीधे एक जीव-विशेषका ज्ञान होता है, बीचमें कोई बाधा नहीं पड़ती। यह 'साक्षात्-संकेतित' अर्थ कोषसे, व्याकरणसे और व्यवहारसे तथा विश्वसनीय व्यक्तिसे जाना जा सकता है। इस शक्तिके द्वारा जो अर्थज्ञान होता है उसे अभिधेय या वाच्य अर्थ (वाच्यार्थ) कहते हैं।

§२१. लेकिन जब कहा जाय कि 'लड़का शेर है' तो स्पष्ट ही 'शेर' शब्दका वाच्यार्थ काम नहीं दे सकता। दुनिया जानती है कि लड़का आदमी है, शेर नहीं; फिर भी भाषामें ऐसे प्रयोग बराबर ही होते हैं और समझनेवाले समझ भी लेते हैं। जब कहा जायगा कि 'लड़का शेर है' तो समझदार आदमी समझेगा कि लड़का वीर है, साहसी है, निर्भीक है। सारे हिन्दी शब्द-सागरको खोजनेपर भी 'शेर' शब्दका यह अर्थ नहीं मिलेगा। तो फिर निश्चय ही अभिधाके सिवा और भी कोई शक्ति शब्दमें अवश्य है जो शेरके मुख्य अर्थको दबाकर एक दूसरे अर्थको प्रकाशित करती है। इस शक्तिको लक्षणा कहते हैं। जब मुख्यार्थका बाध होता है तो उस मुख्यार्थसे संबद्ध किसी और अर्थको यह शक्ति प्रकट करती है। जब वक्ता इस शक्तिका सहारा लेता है तो उसके सामने कोई-न-कोई प्रयोजन रहता है, या फिर उस अर्थमें शब्द रूढ़ हो गया होता है। जब वक्ता कहता

है कि लड़का शेर है तो उसके मनमें लड़केकी बहादुरी बढ़ाकर कहनेका प्रयोजन जरूर रहता है। जिस शक्तिसे जो अर्थ पाया जाता है उसे लक्ष्य अर्थ (लक्ष्यार्थ) कहते हैं। ऊपरकी बात मनमें विचारें तो मालूम होगा कि लक्षणामें तीन बातें आवश्यक हैं :—

(१) मुख्यार्थका बोध ;

(२) मुख्यार्थ और लक्ष्यार्थका संबंध; और

(३) प्रयोजन ।

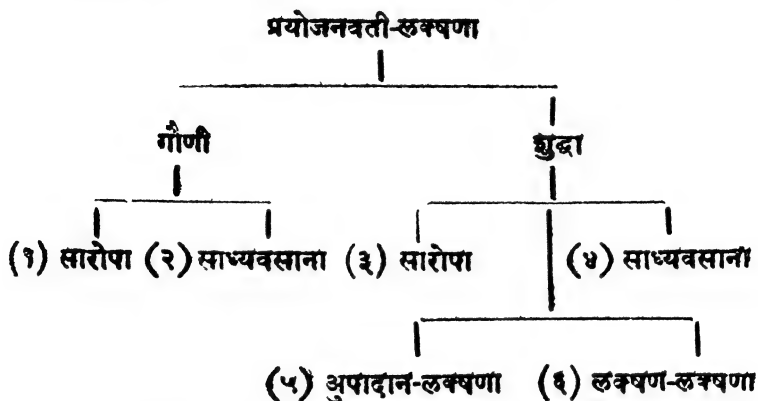
आलंकारिक पंडित बिना प्रयोजनवाली एक लक्षणा भी मानते हैं। 'पत्र' का मुख्य अर्थ पत्ता है। अब उसका अर्थ चिट्ठी और अखबार हो गया है। जिस प्रकार पत्र शब्द चिट्ठीके अर्थमें रूढ़ हो गया।

§२२. साहित्यमें जिस शक्तिकी बड़ी प्रबलता है। जिसलिये जिसके प्रधान भेदोंकी जानकारी आवश्यक है। (१) कभी-कभी मुख्यार्थ अकेल छूट जाता है। 'जैसे अमेरिका धनी है' जिस वाक्यमें अमेरिका शब्दका मुख्यार्थ देश-विशेष है। वह अकेल छूट गया है और उसका अर्थ हो गया है उस देशके आदमी। ऐसे स्थानोंपर जो लक्षणा होती है उसे 'लक्षण-लक्षणा' कहते हैं। (२) कभी-कभी शब्दका मुख्यार्थ भी बना रहता है और उससे सम्बद्ध कोई दूसरा अर्थ भी सूचित होता है। जब कहा जाता है कि 'टैंक बढ़ी तेजीसे बढ़ रहे हैं' तो जिस वाक्यमें टैंक शब्दका अर्थ होता है टैंक और उसके चलानेवाले सैनिक दोनों। टैंकका मुख्यार्थ तो एक जड़ वस्तु है, वह कैसे चलेगा? जिस प्रकार मुख्यार्थ बाधित है। यहाँ शब्द अपने मुख्यार्थको छोड़ नहीं देता। ऐसे स्थलोंपर

जो लक्षणा होती है उसे 'अुपादान-लक्षणा' कहते हैं। (३) फिर ऐसा भी होता है कि अेक शब्दका अर्थ दूसरेपर आरोप कर दिया जाता है। 'ब्राह्मण गाय है' का अर्थ है 'ब्राह्मण निरीह है'। यहाँ गायकी निरीहता ब्राह्मणपर आरोपित है। अैसे स्थलोंपर जो लक्षणा होती है उसे 'सारोपा-लक्षणा' कहते हैं। (४) कभी-कभी अेक विचित्र ढंगका प्रयोग होता है। जब हम कहते हैं कि 'धी आयु है' तो सारोपा लक्षणासे अर्थ कर लेते हैं, लेकिन कोभी कहे कि 'यह आयु ही है' और धीका नाम ही न ले तो अैसे स्थलोंपर जो लक्षणा होगी उसे 'साध्यवसाना-लक्षणा' कहेंगे। अिस प्रकारके प्रयोगमें आरोपका आधार आरोप होनेवाले अर्थमें अपनी सत्ता ही खो देता है। तो अिस प्रकार मुख्य रूपसे लक्षणा चार प्रकारकी हुअी:— (१) लक्षण-लक्षणा, (२) अुपादान-लक्षणा, (३) सारोपा-लक्षणा, और (४) साध्यवसाना-लक्षणा।

अंतिम दो लक्षणाओंमें आरोपके आधार और आरोप्यामानमें कोभी-न-कोभी सम्बन्ध होता है। 'ब्राह्मण गाय है' अिस वाक्यमें ब्राह्मण और गायमें निरीहता नामक गुणका सादृश्य है। गुणोंका सादृश्य अिनमें होता है अुन लक्षणाओंको 'गौणी-लक्षणा' कहते हैं। किन्तु गुण-सादृश्यके अतिरिक्त और किसी संबंधसे लक्षणा हुअी हो तो उसे शुद्धा कहते हैं। अिस प्रकार अन्तिम दो लक्षणाओंमेंसे गौणी और 'शुद्धा' नामसे दो-दो भेद हो जाते हैं। अर्थात् सब मिलाकर छः प्रकारकी लक्षणाओं हुअी :—लक्षण-लक्षणा, अुपादान-लक्षणा, गौणी सारोपा-लक्षणा, शुद्धा सारोपा-लक्षणा, गौणी साध्यवसाना-लक्षणा और शुद्धा साध्यवसाना-लक्षणा।

नीचेके कोष्ठसे प्रयोजनवती लक्षणाके ६ भेद स्पष्ट होंगे—



जिस प्रकार गौणीके दो और शुद्धाके चार ये कुल ६ लक्षणाओं हैं, लक्षणाके प्रसंगमें हम बराबर 'प्रयोजन' की बातें करते आ रहे हैं। यह प्रयोजन न तो वाच्यार्थ होता है और न लक्ष्यार्थ। वह वस्तुतः व्यंग्यार्थ है। व्यंग्यार्थ भी आचार्योंने दो प्रकारके बताये हैं— (१) गूढ़ और (२) अगूढ़। गूढ़-व्यंग्यको वही समझ सकता है, जो मर्मज्ञ हो; पर अगूढ़-व्यंग्य सहज ही वमझमें आ जाता है। ऊपर बतायी हुयी लक्षणाके छहों भेदोंमेंसे प्रत्येक लक्षणा गूढ़-व्यंग्या और अगूढ़-व्यंग्या भेदसे दो-दो प्रकारकी बतायी गयी है। जिनके अुवाहरणादि लक्षण-ग्रंथोंमें देखने चाहिये।

§२३. अभिधा और लक्षणाके अतिरिक्त शब्दकी अेक तीसरी शक्ति भी आलंकारिक आचार्य मानते हैं। जिन आलंकारिकोंके सिवा अन्य शास्त्रकार जिस तीसरी वृत्तिको नहीं मानना चाहते। जिस तीसरी शक्तिका नाम व्यंजना है। जिससे जो अर्थ सूचित होता है उसे व्यंग्यार्थ कहते हैं। पहले जिन दो वृत्तियोंकी चर्चा हुयी है उनसे यह भिन्न प्रकारकी है।

अभिधा और लक्षणा केवल शब्दके बलपर ही काम करती हैं; यह अर्थके बलपर भी। जिसीलिये भिन्नके दो भेद किये गये हैं—शान्दी और आधी। यह व्यंजना अभिधामूलक भी होती है, लक्षणामूलक भी होती है और व्यंजनामूलक भी होती है। सासने बहुसे कहा—‘सूर्य अस्त हो गया।’ बहुने जिसका अर्थ समझा कि दीपक जलाओ। यह अर्थ वाच्य नहीं हो सकता, क्योंकि सूर्यका दीपक अर्थ और अस्त होनेका जलाना अर्थ किसी प्रकार साक्षात्-संकेतित नहीं है। फिर यह अर्थ लक्ष्य भी नहीं है, क्योंकि लक्षणाकी पहली शर्त है मुख्य-र्थमें बाधा। सो, सूर्यका मुख्यार्थ जो आसमानमें चलता दिखनेवाला अज्ज्वल नक्षत्र-पिंड है वही यहाँ भी है। उसका अस्त होना ठीक ही प्रयोग है। कहीं कोई बाधा नहीं है। जिसीलिये जिस अर्थको न तो वाच्य ही कह सकते हैं और न लक्ष्य ही।

(१) कभी बार ऐसा होता है कि भेक ही शब्दके अनेक साक्षात्-संकेतित अर्थ होते हैं। प्रसंग देखकर कोई भेक अर्थ नियत कर लिया जाता है। ‘सैन्धव’ घोड़ेको भी कहते हैं, नमकको भी। भोजनके प्रसंगपर सैन्धव मींगनेवालेको नमक ही दिया जायगा, घोड़ा नहीं। प्रसंगसे सैन्धवका अर्थ नियत हो गया है। अभिधा द्वारा जब कोई भेक अर्थ नियत हो जाता है और फिर भी उस अर्थसे यदि दूसरा अर्थ प्रतीत होता हो तो वहाँ ‘अभिधा-मूला-व्यंजना’ समझनी चाहिये। हम ऊपर देख आये हैं कि लक्षणामें भेक प्रयोजन रहा करता है। उस प्रयोजनको व्यंग्य अर्थ ही समझना चाहिये, क्योंकि प्रयोजन न तो वाच्य ही है और न लक्ष्य ही। जिसीलिये निश्चय ही यह किसी तीसरी शब्द-शक्तिका विषय है।

जिस प्रयोजनकी प्रतीति करानेवाली शक्तिको ‘लक्षणामूला-व्यंजना’ कहते हैं। लक्षण-ग्रंथोंमें बताया गया है कि अभिधामूला और लक्षणामूला

शाब्दी-व्यंजनाओंके अतिरिक्त आर्थी-व्यंजना भी होती है। अिन दोनोंको शाब्दी-व्यंजना भिसलिये कहते हैं कि अभिधामूला तो अनेकार्थक शब्दोंपर निर्भर है और लक्षणामूला लक्षणिक शब्दोंपर।

(२) आर्थी-व्यंजना वहाँ होती है जहाँ निम्नलिखित १० बातोंमेंसे किसी अेक या आधिकके वैशिष्ट्यसे व्यंग्यार्थकी प्रतीति होती है। ये दस बातें ये हैं—(१) वक्ता या कहनेवाला, (२) बोधव्य या सुननेवाला, (३) काकु या कंठध्वनिकी विशिष्ट भंगी, (४) वाक्य, (५) वाच्य, (६) अन्य-सन्निधि अर्थात् कहनेवाले और सुननेवालेके अतिरिक्त किसी तीसरेकी उपस्थिति, (७) प्रकरण, (८) देश, (९) काल और (१०) चेष्टा। काव्य पढ़नेवालेको नित्य ही ऐसे प्रसंग मिलते रहते हैं जहाँ अिन दसोंमेंसे किसी भी अेककी विशिष्टतासे और-का-और अर्थ प्रतिभासित हो जाता है। सीताजीने अयोध्यामें जरा बाहर निकलते ही कहा—‘पिय पर्णकुटी करिहौ कित है !’ यहाँ वक्ताकी विशिष्टतासे तुरंत पता चल जाता है कि कभी घरसे बाहर पैदल चलनेका अभ्यास न होनेसे सीताजी थक गयी हैं। यहाँ वक्ताकी विशिष्टतासे ही व्यंग्यार्थकी प्रतीति होती है।

अन्य-सन्निधिका भी अेक उदाहरण लिया जाय। अेक लड़की किसी लड़केसे प्रेम करती है। उससे मिलनेको व्याकुल है, पर उसे कोअी खबर भी नहीं भिजवा सकती। अचानक अेक दिन वह लड़का दिख गया, पर उस पमय लड़कीकी सखी मौजूद थी। लड़कीने होशियारीके साथ अपनी सखीसे कहा—‘क्या बताऊँ सखी, दिनभर काममें जुती रहती हूँ। सिर्फ शामको थोड़ी फुरसत मिलती है तब कहीं नदी-किनारे पानी लाने जाती हूँ, पर उस पमय वहाँ कोअी चिड़ियाका पूत भी नहीं होता। क्या करें, लाचार हूँ।’ अिस साधारण वाक्यका अर्थ उस लड़केके नजदीक रहनेसे यह हो जाता है कि नुम शामको नदी-किनारे मिलौ। यह सब आर्थी-व्यंजनाके उदाहरण हैं।

§२४. जिस प्रकार शब्द तीन प्रकारके हुअे—वाचक, लक्षक और व्यंजक। अर्थ भी तीन प्रकारके हुअे—वाच्य, लक्ष्य और व्यंग्य। जब व्यंग्यार्थका चमत्कार अतना शक्तिशाली हो कि वह वाच्यार्थ और लक्ष्यार्थके चमत्कारको दबा दे तो भुस व्यंग्यार्थको 'ध्वनि' कहते हैं। इसी 'ध्वनि' को 'उत्तम काव्य' का आत्मा कहा गया है। जब उसका चमत्कार वाच्यार्थ या लक्ष्यार्थसे कुछ दबकर हो या बराबर-बराबर हो, तो काव्य 'मध्यम' हो जाता है, और जब वह अेकदम हो ही नहीं या अत्यन्त फीका हो तो काव्य 'अवर' या 'चित्र' कहा जाता है। व्यंग्यकी प्रधानता ही काव्यकी जान है।

पुराने आलंकारिक आचार्योंने ध्वनिके अनेक भेद-अुपभेद गिनाये हैं। हमने पहले ही देखा है कि अन्यान्य शास्त्रकार अभिधा और लक्षणाके अनिरिक्त व्यंजना नामक किसी तीसरी शक्तिको नहीं मानते (दे० § २३)। वस्तुतः आलंकारिक पंडित भी व्यंजनाके लिये मूलरूपसे अिन दो शक्तियोंको आधार मानते ही हैं। इसीलिये ध्वनि या तो लक्षणांमूलक होती है या अभिधांमूलक। लक्षणांमूला-ध्वनिमें वाच्यार्थ या तो दूसरे अर्थमें संक्रमित हो गया होता है या अत्यन्त तिरस्कृत होता है। वर्षाकालमें सीताके त्रियोगसे अत्यन्त व्याकुल होकर रामचंद्रने कहा कि 'मैं राम हूँ, सब सह लूंगा। पर हाय, जानकी कैसे सहेंगी!' इसमें 'राम' शब्दका अर्थ है नाना दुःख शोकको सहनेवाला, कठोर-हृदय व्यक्ति। यहाँ 'राम' शब्द 'कर और कठोर हृदय' जिस दूसरे अर्थमें संक्रमित हो गया है। कभी-कभी वाच्यार्थ अत्यन्त तिरस्कृत होता है। जैसे कोअी अपने शत्रुसे कहे कि 'वाह, आपकी भल-भनसाहतका क्या कहना!' तो 'भलभनसाहत'का वाच्यार्थ अेकदम छूटकर 'दुर्जनता' अर्थ हो जायगा और अत्यधिक अपकार करनेकी ध्वनि निकलेगी। जिस प्रकार लक्षणांमूला-ध्वनि या 'अर्थान्तर संक्रमित-वाच्य' होती है अा 'अत्यन्त तिरस्कृत-वाच्य'।

पर अभिधामूला-ध्वनिमें वाच्यार्थ तिरस्कृत नहीं होता । यहाँ वाच्यार्थ विवक्षित या वांछित रहता अवश्य है, पर अन्यपरक हो जाता है । भिसीलिये भिसे 'विवक्षितान्यपर-वाच्य' जैसा लंबा नाम दिया गया है । पंडितोंने भिसके अनेक भेद-अुपभेद किये हैं । मोटे-मोटे भेद भी अनेक हैं । पर मुख्य रूपसे दो भाग हैं । कभी-कभी वाच्यार्थ और ध्यंग्यार्थका क्रम समझमें आ जाता है, अुन स्थलोंपर 'संलक्ष्यक्रम-ध्यंग्य' होता है । पर कहीं-कहीं अुनको लक्ष्य करना कठिन हुआ करता है, अुसे 'असंलक्ष्यक्रम-ध्यंग्य' कहते हैं । यह अन्तिम भेद रस, भाव, रसाभास, भावाभास आदिमें होता है । आगेकी आलोचनाओंके लिये अितना जानना ही पर्याप्त है । विशेष जाननेके लिये किसी लक्षण-ग्रंथोंका पढ़ना चाहिये ।

§२५. हम नरिस चर्चामें लगे हुअे हैं । व्याकरण साहित्यका भी हो, तो व्याकरण ही है, वह नरिस तो होगा ही । परन्तु अलंकार-शास्त्रके आचार्य व्याकरण लिखते समय भी कुछ सरसता जरूर बनाये रखते थे । भीतरसे प्रायः सभी कवि थे । कविता अुनकी दृष्टिमें अेक सुंदरी स्त्रीके समान है । हमने अूपर देखा है कि अुसकी आत्माका नाम ध्वनि है । बहुत ठीक । आत्माका पता तो चल गया, परन्तु केवल आत्माका तो कोई रूप नहीं हांता । अुस सुंदरी स्त्रीके कुछ हाथ-पैर होंगे, कुछ गहने-कपड़े होंगे, कुछ भले-बुरे आचार-विचार होंगे—अिन सबके बिना सुंदर रूपकी कल्पना ही कैसे हो सकती है ? सो, आलंकारिक पंडितोंने अिन बातोंको भी गिना दिया है :— शब्द और अर्थ ही अुस कविता-सुंदरीके शरीर हैं; शब्दों और अर्थोंके नाना प्रकारके हृदयग्राही 'कौशल' जिन्हें साहित्य-शास्त्रमें 'अलंकार' कहा जाता है, वे ही कविता-सुंदरीके गहने हैं; शूरता, मधुरता आदि धर्म जिस प्रकार मनु-न्यके गुण हैं अुसी प्रकार भिस कविता-सुंदरीके भी कुछ 'गुण' हैं । शास्त्रमें अुसका

नाम भी 'गुण' दिया हुआ है। जिस प्रकार कानापन, लंगड़ापन, लूलापन आदि दोष मनुष्यके हुआ करते हैं उसी प्रकार शब्द और अर्थका कानापन, लंगड़ापन भी हुआ करता है, कविता-सुंदरीके ये ही दोष हैं। जिस प्रकार यह कविता-सुंदरी सब प्रकारसे मनुष्य-जैसी ही है। जिस प्रकार कोई मानव-सुंदरी सब अलंकार पहन ले, परन्तु उसमें आत्मा हो ही नहीं तो वह भरी, निर्जीव जड़-पिंडके सिवा और कुछ नहीं होती; उसी प्रकार जिस कवितामें अलंकार तो अनेक हों, पर ध्वनि हो ही नहीं, वह निर्जीव और भरी है।

लेकिन किसीमें आत्मा हो किन्तु उसमें आत्मिक ज्योति न हो। केवल बनाव-सिंघारको, केवल बाहरी वस्तुओंको अितना महत्त्व दे रही हो कि उसके भीतरकी ज्योति दब गयी हो, वह स्त्री यद्यपि सजीव कही जायगी परन्तु उसे कोई अच्छी स्त्री नहीं कहेगा। उसी प्रकार कवितामें यदि ध्वनि कमजोर हो और अलंकार ही प्रधान हो तो कविता मध्यम मानी जायगी।

जिस प्रकार बिना गहनेके भी शौर्य-माधुर्यवती और सती-साध्वी स्त्री सबकी श्रद्धा आकृष्ट करती है, उसी प्रकार कविता भी यदि उत्तम ध्वनिवाली हो और उसमें अेक भी अलंकार न हो तो भी सहृदयोंकी श्रद्धा आकृष्ट करती है। जिस प्रकार हम उस स्त्रीको भक्तिपूर्वक स्मरण करते हैं जो सीधी-सादी, साफ हो और देशके पतनोन्मुख युवक-युवतियोंको अपनी तेजोमयी वाणीसे आत्म-त्याग और बलिदानका मार्ग सिखाती हो, उसी प्रकार हम उस कविताको भक्तिपूर्वक स्मरण करते हैं जो सहज और सीधी होती है और हमें आत्म-त्याग और बलिदानका मार्ग सिखाती है। भोग और पतन~~की~~ और ले जानेवाली कविता भी उत्तम नहीं है और स्त्री भी नहीं। स्त्री जिस प्रकार प्रसारकी त्राणकारिणी है, स्थिति-रक्षिका है, धर्म और त्यागकी मार्गदर्शिका है, सेवा और बलिदानकी शिक्षादात्री है, उसी प्रकार कविता भी है। जिस

प्रकार निर्जीव आदमीमें कोभी गुण नहीं रह सकता, क्योंकि शूरता, मधुरता आदि गुण आत्मामें रहते हैं; उसी प्रकार निर्जीव ध्वनिहीन कवितामें कोभी गुण नहीं होते। जिस प्रकार गहने बाहरी चीज हैं उसी प्रकार काव्यमें अलंकार भी बाह्य वस्तुओं हैं।

§२६. 'काव्यकी आत्मा ध्वनि है' यह सिद्धान्त यद्यपि काफी पुराना है, परन्तु फिर भी बहुत पुराना नहीं कहा जा सकता। जिन दिनों यह सिद्धान्त प्रतिष्ठा लाभ करने लगा था, उन दिनों काव्य नामसे ऐसी बहुत-सी बातें परिचित हो चुकी थीं जिन्हें इस सिद्धान्तके माननेवालोंको छोड़ देना पड़ता। ध्वनिके सिद्धान्तको माननेवालोंने बहुतेरी बातोंको उत्तम काव्य माननेसे अन्कार कर दिया, पर बहुत कुछको उन्होंने स्वीकार भी किया। ध्वनिको ही उन्होंने तीन श्रेणियोंमें विभक्त किया— (१) वस्तु-ध्वनि, (२) अलंकार-ध्वनि और (३) रस-ध्वनि। जहाँ कोभी वस्तु या अर्थ ध्वनित होता हो वहाँ 'वस्तु ध्वनि', जहाँ कोभी अलंकार ध्वनित हो वहाँ 'अलंकार-ध्वनि' और जहाँ कोभी रस ध्वनित हो वहाँ 'रस-ध्वनि'। ऐसा जान पड़ता है कि व्यवहारमें ये सभी ध्वनिवादी रस-ध्वनिको ही काव्यकी आत्मा मानते थे। प्रथम दो प्रकारकी ध्वनियाँ प्राचीन आचार्योंसे समझौता करनेके लिये मान ली गयी थीं। रसको उत्तम ध्वनि तो माना ही गया है, विद्वनाथ नामक आचार्यने तो रसात्मक वाक्यको ही काव्य कहा है अर्थात् उनके मतसे काव्यकी आत्मा रस है, बाकी दो ध्वनियाँ नहीं। हमने दूसरी पुस्तकमें यह दिखानेका प्रयत्न किया है कि जब ध्वनिवादी आचार्य ध्वनिको काव्यकी आत्मा कहते हैं तो वस्तुतः उनका अभिप्राय रस-ध्वनिसे ही होता है।

§२७. रस नौ हैं। नाटकमें आठ ही रस बताये गये हैं। भरत मुनिने अपने नाट्य-शास्त्रमें कहा है कि (विभाव, अनुभाव और संचारी भावके

योगसे रसकी निष्पत्ति होती है।^{१)} यह बात सूत्र-रूपमें कही गयी है।
 भिन्नके प्रत्येक शब्दकी व्याख्या आवश्यक है।

(१) विभाव दो प्रकारके होते हैं—‘आलम्बन’ और ‘अुद्दीपन’।
 आलम्बन—जैसे नायक और नायिका; अुद्दीपन—जैसे चौदनी, अुद्यान, मलय-
 पर्वत भित्तिदि। (२) कटाक्ष, रोमांच आदि शरीर-संबन्धी विकारोंको
 ‘अनुभाव’ कहते हैं। (३) ‘संचारीभाव’ वे हैं जो मनमें अुठते-पड़ते और
 आते-जाते रहते हैं। शास्त्रकारोंने बताया है कि संचारी-भाव कुल तैंतीस हैं।
 (४) काव्य या नाटक में कुछ ऐसे भाव होते हैं जो शुरूसे अन्ततक रहते
 हैं, अिनको ‘स्थायी-भाव’ कहते हैं। ये ही स्थायी-भाव ‘रस’ रूपमें परिणत
 होते हैं। नौ रसोंके स्थायी-भाव भी नौ हैं:—

रस	स्थायी-भाव	रस	स्थायी भाव
मृगार	रति या लगन	वीर	अुत्साह
हास्य	हास	भयानक	भय
करुण	शोक	बीभत्स	अुगुप्सा
रौद्र	क्रोध	अद्भुत	विस्मय
		शान्त	निर्वेद

§२८. नाटकमें शान्तको रस नहीं मानते। अब हम भरत मुनिके
 सूत्रको समझ सकते हैं। अुसमें जो अनुभाव, विभाव और संचारी-भाव
 शब्द हैं अुनके अर्थ हमें मालूम हो गये। बाकी रहा ‘निष्पत्ति’ शब्द।
 अिस निष्पत्तिका क्या अर्थ है ? हमने अुपर लक्ष्य किया है कि काव्य
 या नाटकमें कोअी अेक स्थायी-भाव अूरूर रहता है औ शुरूसे आखिरतक बना
 रहता है। हमने अुपर यह भी लक्ष्य किया है कि नायक-नायिका आदिको
 आलम्बन कहा जाता है। वस्तुतः अों कहना चाहिये कि जब नायिकाके

चित्तमें प्रेमका प्रादुर्भाव होता है तो आलम्बन नायक होता है, और जब नायकके चित्तमें प्रेमका प्रादुर्भाव होता है तो आलम्बन नायिका होती है। जिसके चित्तमें प्रेमभाव आविर्भूत होता है वह 'आश्रय' कहा जाता है। तो स्थायीभाव आश्रय के चित्तमें आलम्बनके सहारे प्रवृत्त होता है और सुदीपन द्वारा सुदीप्त होता है।

भिस प्रकार सुदीपित किये जानेके बाद आश्रयके शरीरमें कुछ विकार होते हैं; वे 'अनुभाव' कहे जाते हैं। स्थायी-भाव आदिसे अन्ततक वर्तमान रहता है पर बीचमें कभी शंका, कभी असूया, कभी लज्जा, कभी भय आदि 'संचारी-भाव' आते-जाते रहते हैं। नाट्य-शास्त्रमें बताया गया है कि स्थायी ही राजा है, अन्यान्य भाव उसके सेवक हैं। उसी शास्त्रमें यह भी बताया गया है कि जिस प्रकार गुड़ आदि द्रव्य, सौंफ आदि मसाले वगैरहके संयोगसे छः रस निष्पन्न होते हैं, उसी प्रकार नाना भावोंसे उपहित स्थायी-भाव रसत्वको प्राप्त होता है।

जान पड़ता है कि स्वयं भरत मुनि 'निष्पत्ति' शब्दका अर्थ आस्वाद ही समझते थे। उन्होंने अनेक बार भोज्य वस्तुके रसके साथ उसकी तुलना की है। अब ध्यानसे विचारकर देखा जाय कि नींबू, चीनी आदिके संयोगसे शर्बतका जो आस्वाद होता है वह न तो नींबू ही है न चीनी ही, न पानी है, न भिन सबका योगफल ही है और न भिनके बिना रह ही सकता है। वह रस भिन सबसे भिन्न है और फिर भी भिन्हीं वस्तुओंसे निष्पन्न या अभिव्यक्त हुआ है। ठीक इसी प्रकार विभाव-अनुभाव आदिके योगसे जो रस निष्पन्न होता है वह न तो विभाव ही है, न अनुभाव ही है, न संचारी-भाव ही है, न स्थायी-भाव ही है, न भिन सबका योगफल ही है और न भिनके बिना रह ही सकता है। यह रस भी भिन सब वस्तुओंसे भिन्न है और फिर

भी भिन्हींसे निष्पन्न हुआ है। भिसलिये कविका अद्देश्य भिन सभी वस्तुओंका सूक्ष्म रूपसे वर्णन करना नहीं है, बल्कि भिन सारी बातोंको साधन बनाकर उस अलौकिक चमत्कारवाले रसको व्यंग्य करना है।

अपरके कथनका स्पष्ट अर्थ यह हुआ कि रसके साथ विभाव, अनुभाव आदिका संबंध व्यंग्य-व्यञ्जक संबंध है। अर्थात् विभाव, अनुभाव आदि व्यञ्जक हैं और रस व्यंग्य है।

§२९. नाटक देखनेवाले वा काव्य सुननेवाले सहृदयके चित्तमें स्थायी-भाव नाना प्रकारके पूर्व अनुभवोंके कारण पहलेसे ही वासनारूपमें स्थित होता है। काव्य, नाटक आदिसे वह स्थायी-भाव (रति आदि) अद्बुद्ध और आस्वादित होता है। काव्यमें भेक ऐसी 'साधारणीकरण'की शक्ति होती है जो राममेंसे रामत्व, सीतामेंसे सीतात्व और सहृदय श्रोतामेंसे श्रोतृत्व आदि हटाकर साधारण स्त्री-पुरुषके रूपमें उन्हें उपस्थित करती है। जब काव्यार्थ जिस प्रकार उपस्थित होता है तो उसके फलस्वरूप सत्त्वगुणका अद्भेक होता है—मनुष्य दुनियाकी संकीर्णतासे अपर उठता है, उसका चित्त प्रकाशमय और आनंदमय हो जाता है। प्रकाश और आनंद सत्त्वगुणके ही धर्म कहे जाते हैं, भिसलिये जिस अवस्थामें मनुष्य छोटे-मोटे स्वार्थके अंधकारसे बाहर निकल आता है, संकीर्णताके भारसे हल्का हो जाता है और भेक आनंदकी अवस्थामें आ जाता है, उस समय सत्त्वगुणका अद्भेक हुआ रहता है।

रसकी अनुभूतिके समय ऐसा ही होता है। रस विश्वजनीन होता है। उसमें कोभी वैयक्तिक राग-द्वेष नहीं होता। रस-बोधके समय सहृदय विभावोंके साथ अपना अभेद अनुभव करता है। अभेदकी अनुभूतिमें कोभी बाधा पड़े तो रसानुभव असंभव हो जाता है। वह लौकिक भय-प्रीतिजनक

व्यापारोंसे भिन्न होता है, क्योंकि उसमें व्यक्तिगत सुख-दुःख का स्वार्थ नहीं होता। लोकमें भेद स्त्री भेद पुरुषके प्रति जब अभिलाषा प्रकट करती है तो उस अभिलाषामें व्यक्तिगत सुख-दुःखका भाव रहता है; पर काव्यमें जब यह बात होती है तो कविका शब्द-विन्यास मनुष्यको भेद भैसी अवस्थामें पहुँचा देता है जहाँ वैयक्तिक सुख-दुःखका भाव नहीं रहता। वहाँ सहृदय भेद निर्वैयक्तिक अलौकिक आनन्दका अनुभव करता रहता है। यह आनंद उस आनंदके समान ही है जो योगियोंको अनुभव होता है। यद्यपि अपने ही चित्तका पुनः-पुनः अनुभूत स्थायी-भाव अपने आकारके समान ही अभिन्न है, तथापि काव्य-नैपुण्यसे वह गोचर किया जाता है; आस्वादन ही भिन्नका प्राण है, विभावादिके रहनेपर ही यह रहता है, नाना प्रकारके मीठे-खट्टे पदार्थोंसे बने हुए शरबतकी भाँति यह आस्वादित होता है, मानो सामने परिस्फुरित होता हुआ, हृदयमें प्रवेश करता हुआ, सर्वांगको आलिंगन करता है, अन्यत्वको तिरोहित करता हुआ ब्रह्मानन्दको अनुभव करानेवाला यह रस अलौकिक चमत्कारकारी है—ऐसा शास्त्रकारोंका मत है।

जो बात जिस प्रसंगमें विशेष रूपसे लक्ष्य करनेकी है वह यह है कि (१) रस व्यंग्य होता है, वाच्य नहीं; (२) रस निर्वैयक्तिक और अलौकिक होता है; (३) रस आस्वादयिताके बाहर नहीं होता, और अन्हीं बातोंके कारण (४) यदि कोई कवि रसको वाच्य करे या वैयक्तिक आसक्तिका कारण बना दे तो वह कवित्वसे हीन समझा जाना चाहिये।

§३०. यदि हम रसके विभागको ध्यानसे देखें तो स्पष्ट ही मालूम होगा कि वे मनुष्यके मनोरागोंको आश्रय करके और उसीके मनोरागोंको अवलंबन करके कल्पित किये गये हैं। पुरुष और स्त्रीमें जो प्रेम है उसको आश्रय करके ही शृंगार रस है, परन्तु पुरुषका प्रेम यदि किसी देवतासे हो,

प्रकृतिसे हो तो वह कौन-सा रस होगा ? पुराने आचार्य जिसे रस नहीं भाव कहते थे । सो देवादि-विषयक प्रेमको 'भाव' नाम दिया गया है । बीचमें भेक भैसा समय गया है जब प्रेमके नामपर केवल पुरुष और स्त्रीके प्रेमका ही चित्रण किया गया है, प्रकृतिको या अनु प्राकृतिक शक्तियोंको—जिन्हें देवता कहा गया था, जैसे मेघ, विद्युत्, अषा, सूर्य, चंद्र आदि—केवल अुहीपनके रूपमें वर्णित किया गया था ।

हम आगे देखेंगे [५०-५१] कि यह प्रवृत्ति भिन दिनों कम हो गयी है और कविलोग प्रकृतिको आलंबन विभावके रूपमें यथेष्टभावसे देखने लगे हैं । परन्तु रसको मानवीय मनोरागोंपर आश्रित समझनेका भेक परिणाम यह हुआ है कि मनुष्यकी प्रकृतिका खूब सुंदर विरलेषण किया गया है । नायक कितने प्रकारके हो सकते हैं, नायिकाओं कितने प्रकारकी हो सकती हैं, अनुकी परिचारिकाओं कितनी तरहकी हो सकती हैं, भिन बातोंका बड़ा विस्तृत विवेचन किया गया है । स्त्रियोंका अनुकी अवस्था, वय, मनो-भाव और सामाजिक परिस्थितियोंके आधारपर सूक्ष्म भेद किया गया है । यहीसे अनुस विचित्र और शक्तिशाली साहित्यका आरंभ होता है, जिसे 'नायिका-भेद' कहते हैं ।

भिन नायिकाओंके स्वाभाविक और अयत्नसाध्य अलंकारोंका विस्तृत विवेचन किया गया है । जिस प्रसंगमें लक्ष्य करनेकी बात यह है कि यद्यपि स्त्री और पुरुषके स्वाभाविक प्रेमकी व्यंजनामें रसानुभूति होती है, तथापि यह माना गया है कि यदि यह प्रेम भैसे पुरुष और स्त्रीके बीच हो जिनका संबंध सामाजिक मर्यादाके प्रतिकूल हो, या भेकतरफा हो तो 'रस' न होकर 'रसाभास' हो जाता है । पराभी स्त्रीसे जो प्रेम है वह सामाजिक मर्यादाका अुर्लघन करता है, अनुके अवणमात्रसे सहृदयके चित्तमें विक्षेप होता है और

रसानुभूतिमें बाधा पहुँचती है। आचार्योंने पशु-पक्षियोंकी शृंगार-चेष्टाओंको भी रसाभास ही कहा है, क्योंकि पशु-पक्षी आदिके साथ सहृदय अपनेको अभिन्न नहीं समझ पाता। परवर्ती कवियोंने ऐसे प्रसंगोंका भी यथेच्छ वर्णन किया है, पर है यह रसाभास ही। अिसी प्रकार 'भाव' भी जब अनुचित होता है तो 'भावाभास' कहा जाता है।

कभी-कभी ऐसा भी होता है कि भेक रस दूसरेका अंग होकर केवल मुख्य रसको अलंकृत करनेके लिये आता है। उस अवस्थामें अंग बना हुआ 'रस' रसके बदले 'रसवत्' कहा जाता है। जैसे कोभी शोकाभिभूत स्त्री अपने मृत पतिके हाथको लेकर कहे कि यही वह हाथ है जिसने अमुक-अमुक शृंगार-चेष्टाओं की थीं तो शृंगार-रस करुण-रसका अलंकरण होकर 'रसवत्' कहा जायगा।

§३१. व्यावहारिक जगत्की भीड़-भङ्गके कारण साधारणतः मनुष्यकी संवेदनामें मोथी हो गयी होती है। प्रत्येक वस्तुका ठीक-ठीक बिंब ग्रहण करना उनके लिये संभव नहीं होता। दुनियाकी अधिकांश बातें साधारणतः सामान्य सत्य द्वारा ही प्रकट की जाती हैं। कवि जब किसी वस्तुको रसास्वादका साधन बनाता है तो उस सामान्य सत्यसे उसका काम नहीं चलता। वह उसको निविडभावसे अनुभव कराना चाहता है। भाषाके साधारण प्रयोगोंसे उसका अद्देश्य सिद्ध नहीं होता। उस हालतमें वह अलंकारोंका आश्रय लेता है। वह शब्दोंमें शंकार पैदा करता है। ध्वनि-साम्यसे श्रोताका मन गलाता है और अपने वक्तव्यकी ओर उसे अत्युत्सुक बना देता है। अिसीको 'शब्दालंकार' कहते हैं। परन्तु केवल शब्दालंकारसे भी कविका अद्देश्य सिद्ध नहीं होता। शब्दालंकार पाठकको अत्युत्सुक बनाते हैं और साधारण-सी बातको असाधारणके समान बनाकर अुपस्थित करते हैं। "औरे जगह-जगह आमकी बौरोंकी ओर लपक रहे हैं"—यह भेक मामूली-सी ख़ूब

है, लेकिन “ ठौर-ठौर झम्पत झपत भौर मौर-मधु-अंध ” में शब्दोंमें जो झंकार है उसने उसे मामूलीसे बड़ा बनाकर श्रोताके सामने रखा है ।

§३२. परन्तु कवि जब वक्तव्य वस्तुके किसी गुण-क्रिया या रूपको गाढ़ भावसे अनुभव कराना चाहता है तो वह ‘अप्रस्तुत’ का विधान करता है । अप्रस्तुत अर्थात् अप्रासंगिक । जो बात प्रासंगिक नहीं होती उसे कौशलपूर्वक ले आकर कवि अपना अद्भुत सिद्ध करता है । ‘मुख सुन्दर है’—अतन । कहनेसे मुखकी कोअी विशेषता नहीं मालूम हुआ । सुंदर अक सामान्य बात है । सैकड़ों वस्तुओंको हम सुंदर कहा करते हैं । अब मुख कैसा सुंदर है ?— हमारी यह जिज्ञासा बनी ही रहती है । अिसी विशेषताको अनुभव करानेके लिये कवि कहता है, ‘मुख प्रफुल्ल कमलके समान सुन्दर है ।’ प्रफुल्ल कमलका कोअी प्रसंग नहीं था, प्रस्ताव तो मुखका चल रहा था, अिसीलिये प्रस्तुत (=प्रस्तावित) विषय तो मुख ही है, कमल अप्रस्तुत वस्तु है । वह मुखके विशेषत्वको गाढ़भावसे अनुभव करा देनेके लिये आया है ।

साहित्य-शास्त्री अिस बातको अनेकानेक भेद करके समझाते हैं । हम यहाँ अुन सूक्ष्म विचारोंमें नहीं पड़ेंगे । अप्रस्तुतका विधान अर्थालंकारोंमें होता है । अुनमें भी अधिकतर सादृश्य बतानेवाले अर्थालंकारोंमें । जैसे शब्दोंके अलंकार श्रोताको वक्तव्यकी ओर अुत्सुक बनाते हैं, वैसे ही अर्थोंके अलंकार अुस वक्तव्यको गाढ़भावसे अनुभव करनेमें सहायक होते हैं । ये अर्थालंकार नाना प्रकारके हैं । कुछ सादृश्यमूलक हैं, कुछ ‘विरोधमूलक’ हैं, कुछ ‘शृंखलामूलक’ हैं, कुछ ‘न्यायमूलक’ हैं और कुछ ‘गूढ़ार्थ-प्रतीतिमूलक’ हैं । किसी भी अलंकार-ग्रंथमें अुन्हें खोज लिया जा सकता है ।

§.३३ सबसे मुख्य है सादृश्य अलंकार । अिनमें कुछ ‘अभिधामूलक’ हैं, कुछ ‘लक्षणांमूलक’ हैं और कुछ ‘व्यंजनांमूलक’ हैं । अभिधामूलक

अलंकारोंमें भेद और अभेद दोनोंकी प्रधानता होती है। जब कहा जाता है कि मुख कमलके समान सुंदर है तो स्पष्ट ही मुख और कमलको भिन्न-भिन्न माना जाता है; यद्यपि सुंदरता दोनोंमें एक ही है। अर्थात् जहाँतक सुन्दरताका संबंध है दोनोंमें कोई भेद नहीं है। इस प्रकार अभिधामूलक अलंकारोंमें भेद और अभेद दोनोंकी प्रधानता होती है। लक्षणामूलक अलंकार अभेद-प्रधान होते हैं। जब कवि कहता है कि मुखकमलसे निःश्वाससुरभि निकल रही है तो मुख और कमलको अभिन्न मान लेता है। मुख और कमल दो चीजें हैं। उनमें अभेद लक्षणा-द्वारा आता है। व्यंजनामूलक अलंकारोंमें सादृश्य व्यंग्य होता है। जब कहा जाता है कि जो ऋषि जिस बालिकासे तप कराना चाहता है वह कमलकी पंखड़ीकी धारसे बबूलका पेड़ काटना चाहता है, तो कमलकी पंखड़ी और बालिकामें तथा बबूलके पेड़ और तपमें जो सादृश्य है, वह व्यंग्य होता है।

जिस प्रकार अप्रस्तुतका विधान तीन प्रकारका हुआ :—

(१) अभिधामूलक या भेदाभेद-प्रधान, (२) लक्षणामूलक या अभेद-प्रधान और (३) व्यंजनामूलक या गम्यौपगम्याश्रय ❀। इन तीनों ही प्रकारके

❀ कुछ मुख्य अलंकारोंका वर्गीकरण जिस प्रकार हो सकता है:—

अर्थालंकार—	अनन्वय (३)
१. सादृश्यगर्भ	स्मरण (४)
२. विरोधगर्भ	(ख) अभेद-प्रधान:—
३. शृंखलामूल	(i) आरोपमूल —
४. न्यायमूल	रूपक (५)
५. गूढार्थ-प्रतीतिमूल	संदेह (६)
१. सादृश्यगर्भ-अलंकार	अुल्लेख (७)
(क) भेदाभेद-प्रधान—	अन्तिमान् (८)
उपमा (१)	अपह्नुति (९)
उपमेयोपमा (२)	

अप्रस्तुत विधानोंसे कवि वस्तुत्वके रूप, गुण या क्रियाको गाढ़भावसे अनुभव कराता है। यदि वह अप्रस्तुत विधान करे भी किन्तु वस्तुत्व वस्तुके रूप, गुण या क्रियाको गाढ़भावसे अनुभव न करा सके तो वह अप्रस्तुत विधान गलत और बेकार होगा।

§३४. भारतवर्षका अलंकार-शास्त्र बहुत सूक्ष्म और गहन है। संसारके किसी देशने ऐसा सुंदर काव्य-विवेचन नहीं लिखा। हिंदीमें उस शास्त्रके नाना अंगोंपर अनेक पुस्तकें लिखी गयी हैं; जिसलिये हम यहाँ उन्हें तूल नहीं देना चाहते। अपने पाठकोंको यह स्मरण दिला देना चाहते हैं कि यह एक सावधानीके साथ, अनेक तर्क-युक्तिबोंसे परिमार्जित विचार-शास्त्र है। काव्यकी विवेचना करते समय जिसकी मर्यादाका सदा ध्यान रखना चाहिये।

५. कविता

§३५. अभी हम कविताकी परिभाषा बनानेके फेरमें नहीं पड़ेंगे । साहित्यका व्याकरण पढ़ते-पढ़ते हमने कविताके बारेमें भी थोड़ा पढ़ लिया है :—

<p>(ii) अथ्यवसायमूल</p> <p> अुल्लेखः (१०)</p> <p> अतिशयोक्ति (११)</p> <p>(ग) गम्यौपगम्याश्रय—</p> <p> (i) पदार्थगत :—</p> <p> दीपक (१२)</p> <p> तुल्ययोगिता (१३)</p> <p> (ii) वाक्यार्थगत :—</p> <p> दृष्टान्त (१४)</p> <p> प्रतिबस्तूपमा (१५)</p> <p> निदर्शना (१६)</p> <p> (iii) भेदप्रधान :—</p> <p> व्यतिरेक (१७)</p> <p> सहोक्ति (१८)</p> <p> (iv) विशेषण-विच्छिन्नि- मूलक :—</p> <p> समासोक्ति (१९)</p> <p> परिकर (२०)</p> <p> (v) विशेषण-विशेष्य- विच्छिन्त्याश्रय :—</p> <p> श्लेष (२१)</p>	<p>२. विरोधगर्भ —</p> <p> विरोधाभास (२२)</p> <p> विभावना (२३)</p> <p> विशेषोक्ति (२४)</p> <p> विषम (२५)</p> <p> अधिक (२६)</p> <p> असंगति (२७)</p> <p>३. शृङ्खलामूल—</p> <p> कारणमाला (२८)</p> <p> भेकावली (२९)</p> <p> सार (३०)</p> <p>४. न्यायमूल—</p> <p> अर्थान्तरन्यास (३१)</p> <p> काव्यलिंग (३२)</p> <p> अप्रस्तुत-प्रशंसा (३३)</p> <p> अर्थापत्ति (३४)</p> <p> अुदात्त (३५)</p> <p> परिवृत (३६)</p> <p>५. गूढार्थ-प्रतीतिमूल—</p> <p> वक्रोक्ति (३७)</p> <p> व्याजस्तुति (३८)</p> <p> भाविक (३९)</p>
--	---

पंडितोंने नाना भावसे कविताकी परिभाषा करनेका प्रयत्न किया है। पर जैसे-जैसे बराबर हुआ है कि परवर्ती कालके पंडित अथवा परिभाषाओंको काटकर नयी परिभाषाओं बनाते रहे हैं। असल बात यह है कि काव्य अनुभव करनेकी चीज़ है, परिभाषाओं से बाँधना कठिन है। पुराने भाषाचार्योंने गद्य और पद्य दोनोंमें काव्यत्व माना है, किसी-किसीने तो गद्यको ही कवियोंकी कसौटी कहा है। गद्यके विषयमें विचार करनेका अवसर हमें अन्यत्र मिलेगा। यहाँ पद्यवद् काव्यपर ही विचार किया जाय। साधारणतः 'कविता' कहनेसे पद्यवद् रचना ही समझी जाती है। परन्तु, साधारण बातचीतमें भी जब कोभी वक्ता, भावावेगपूर्वक, शब्दोंमें लालित्य लाकर और सरस बनाकर सुबती-सुबती बातें करने लगता है तो लोग कहने लगते हैं— 'अब भिनकी कविता शुरू हुई' या 'कविता रहने दीजिये, कुछ कामकी बात कीजिये।'

यदि हम ध्यानसे भिन बातोंपर विचार करें तो जान पड़ेगा कि भावावेग, कल्पना और पद-लालित्यको कविता कहा जाता है। साधारण बात-चीतमें यह भी प्रकट होता है कि कविता कामकी चीज़ नहीं है, वह केवल कल्पनाका विलास है ! यह बात ज्यों-की-त्यों नहीं मानी जा सकती, क्योंकि साधारण बुद्धिके आदमी जिसे कामकी चीज़ कहते हैं उसकी सीमा बहुत संकीर्ण होती है। पर भितना सत्य है कि कविताका क्षेत्र वहींसे आरम्भ होता है जहाँ दुनियावी प्रयोजनकी सीमा समाप्त हो जाती है। भिंसका मतलब यह नहीं कि कविता निष्प्रयोजन वस्तु है। भिंसका मतलब सिर्फ यह है कि कविता उस आनंदका प्रकाश है जो प्रयोजनकी संकीर्ण सीमाके अतिरिक्त होता है। वह प्रयोजनको छोड़कर नहीं रह सकता पर प्रयोजनके अतिरिक्त है।

लोकमें प्रसिद्ध है कि 'घीका लड्डू टेढ़ा भी भला होता है', क्योंकि जहाँतक लड्डूका प्रयोजन है—अर्थात् उसकी मिठास, उसके पेट भरनेवाले

गुण भित्तिविका संबंध है—वहाँतक उसके गोल या अन्य सुंदर आकारमें ढलनेकी कोभी जरूरत नहीं। प्रयोजन देदेसे भी सिद्ध हो जाता है, फिर भी हलवाभी उसे गोल और सुंदर बनानेका प्रयत्न करता है। यह बात प्रयोजनके अतिरिक्त है, यहाँ वह कला और आनंदके क्षेत्रमें आता है। प्रश्न हो सकता है कि क्या आनंद या सौन्दर्यानुभूतिका मनुष्यको कोभी प्रयोजन ही नहीं है, क्या ये बेकार बातें हैं?—हर्गिज नहीं। आनंद भी प्रयोजनीय है। पर जैसा कि मैंने शुरूमें ही कहा है साधारण बुद्धिके आदमी प्रयोजनका अर्थ बहुत संकीर्ण समझते हैं। यहाँ हम साधारण लोक-विश्वासकी चर्चा कर रहे हैं। ये बातें कविताकी परिभाषा नहीं हैं, बिनसे केवल भित्ति ही समझा जा सकता है कि साधारण बुद्धिके आदमियोंमें 'कविता' शब्दका क्या अर्थ समझा जाता है। परन्तु चूंकि साधारण जनताका विश्वास किसी न किसी सच्चाईपर आश्रित होता है बिसलिये बिस विश्वासके सहारे हम कविताके मूल रूपका आभास पानेका भी प्रयत्न कर रहे हैं। सो, कविताका लोक-प्रचलित अर्थ वह वाक्य है जिसमें भावावेग हो, कल्पना हो, पद-छालित हो और प्रयोजनकी सीमा समाप्त हो चुकी हो।

§३६. हमारे बिस देशका भित्तिहास बहुत पुराना है। न जाने किस अनादि कालसे हमारे पूर्वज बिन बिप्रयोंकी चर्चा करते रहे हैं। उन्होंने काव्यको समझानेके अनेक रास्ते सुझाये हैं। परन्तु जैसे-जैसे समाजमें नये-नये उपपादान आते गये वैसे-वैसे उनकी परिभाषाओं बदलती गयीं, क्योंकि नये-नये उपपादानोंके साथ मनुष्यकी कल्पना और भाव-प्रवणता भी नया-नया रूप धारण करती गयी। जिन विद्वानोंने बिस देशके साहित्यका अध्ययन किया है उनमेंसे कभी लोगोंका अनुमान है कि शुरू-शुरूमें नाटकके प्रसंगमें ही रसकी चर्चा होती थी। अर्थात् 'रसकी' उपयोगिता नाटकके क्षेत्रमें ही

स्वीकार की जाती थी, काव्यमें अलंकारोंका होना परम आवश्यक समझा जाता था। जिस मतको सर्वांशमें सत्य नहीं माना जा सकता तो भी भितना सही है कि काव्यमें चमत्कारको बड़ी चीज़ माना जाता था।

मैंने अपनी दूसरी पुस्तकमें जिस विषयकी विस्तृत आलोचना की है। यहाँ भितनाही प्रसंग है कि काव्यमें उत्तम अुक्तियों और अलंकारोंका होना आवश्यक माना जाता था। परन्तु शीघ्र ही आचार्योंने जिस मतमें सुधार किया। वे कहने लगे कि शब्द और अर्थकी परस्परस्पर्द्धी चारुताके साहित्य (अर्थात् सम्मिलित भाव) को काव्य कहते हैं। फिर ध्वनिका संप्रदाय प्रबल हुआ। ध्वनिको ही काव्यका आत्मा बताया गया। मम्मट नामके प्रसिद्ध ध्वनिवादी आचार्यने और भी आगे बढ़कर कहा कि वे ही शब्द और अर्थ काव्य हो सकते हैं जो दोष-रहित हों, गुणयुक्त हों और कुछ अलंकार हों या न हों कोई बात नहीं। अब, गुण रसके अुत्कर्ष-विधायक होते हैं सो, काव्यमें गुणका होना आवश्यक मानकर मम्मटने वस्तुतः रसको आवश्यक बताया। सो, ध्वनिको काव्यका आत्मा मानकर भी अुन्होंने वस्तुतः रसको ही अुसका आत्मा कहा। जिसी बातको विश्वनाथ नामके आचार्यने यों कहा कि 'रसात्मक वाक्य ही काव्य है'। सो, धीरे-धीरे जिस देशमें रसको ही काव्यकी प्रधान वस्तु मान लिया गया।

यह रस मुँहसे कहकर नहीं प्रकट किया जाता बल्कि नाना भावसे छंदके संयोगसे, अलंकारकी सहायतासे, व्याकरणके भीतरसे, और जिसी प्रकारके नाना बिशारोंसे—ध्वनित किया जाता है। किसी लड़कीने यदि यह कह दिया कि 'मेरा प्रिय जिस ओर आया है जिसलिये मैं बहुत खुश हूँ।' तो अेक ब्यक्तिगत संवाद मात्र है और सो भी भितना मामूली कि कोई

मामूली-से-मामूली अखबार भी भिसे नहीं छापना चाहेगा। परन्तु यदि सुसने कहा—

‘नाचि अचानक हूँ अठे बिनु पावस बन मोर ।

जानति हूँ नंदित करी यहि दिसि नंद-किशोर ॥’

ता यह अंक अुत्तम कविता हो जायगी। क्योंकि अपमाके भीतरसे, लक्षणाके भीतरसे और समस्त पद-योजनाके भीतरसे भिसेमें अंक अैसा रस ध्वनित हुआ है, जो किसी अंकका ब्यक्तिगत प्रेम न होकर समस्त मानव-जातिके मनोरागको प्रकट करता है।

§३७. कविता क्या है, यह समझनेके पहले, कविता क्या नहीं है, यह समझ लेना ज़्यादा अच्छा है, क्योंकि उस हालतमें हम कविताके लक्षणको आसानीसे परीक्षाकी कसौटीपर कस सकते हैं। हमने पहले ही लक्ष्य किया है कि कविता कहते ही हमारे मनमें सबसे पहली बात यह आती है कि वह पद्य है। परन्तु पद्यमें अैसी बहुत-सी बातें हो सकती हैं जो किसी प्रकार कविता नहीं कही जा सकती। पद्यमें ज्योतिष और वैद्यक-की पुस्तकें भी लिखी गयी हैं, परन्तु उन्हें कोभी कविता नहीं कहता। पद्यमें लिखे जाने मात्रसे कोभी चीज़ कविता नहीं हो सकती। बहुत-से शास्त्र अैसे हैं जो कविता नहीं हैं परन्तु वे जीवनको समझनेके अुत्तम साधन हैं। विज्ञान काव्य नहीं है, दर्शन भी काव्य नहीं है, भित्तिहास काव्य नहीं है और पुराण भी काव्य नहीं है। काव्यकी अधिकांश व्याख्यामें भिन्न शास्त्रोंके आधारपर की गयी हैं, परंतु ये सभी शास्त्र अकेले-अकेले और मिलकर भी कविता या काव्य नहीं कहे जा सकते।

(१) विज्ञान तथ्यकी जानकारीपर आश्रित होता है। वैज्ञानिकका काम यह है कि वह वस्तुओंको उस रूपमें ही अध्ययन करे जिस रूपमें

हैं। वह उन वस्तुओंका विश्लेषण करता है, परीक्ष करता है और अन्तमें नाना वस्तुओंके विश्लेषण और परीक्षणके बाद उनके सामान्य धर्मोंका पता लगाता है। जिस प्रकार विज्ञान तथ्योंके भीतरसे उनके सामान्य धर्मोंका पता लगाता है, फिर उन सामान्य धर्मोंमें भी सामान्यता खोजता है—जिस प्रकार वह जागतिक प्रपञ्चके भीतरसे एक सामान्य सत्य या 'भैक्व' को खोज निकालता है। जिस प्रकार विज्ञान भौतिक जगत्के कारण, कार्य और सामान्य धर्मके अध्ययनके द्वारा जिस जगत्की एक युक्तिसंगत और बुद्धिगम्य व्याख्या उपस्थित करता है। काव्य ऐसा नहीं करता। वह कार्य-कारण-परंपराकी खोजमें सिर नहीं खपाता, और फिर भी जिस जगत्के अन्तर्निहित सत्यको उससे समझा जा सकता है। विज्ञान काव्य नहीं है।

(२) दर्शन भी काव्य नहीं है, क्योंकि दर्शनका प्रधान अुत्स है संदेह। दार्शनिक जगत्की प्रत्येक वस्तुको जैसा है वैसाही नहीं मानता। वह प्रत्येक वस्तुको संदेहकी दृष्टिसे देखता है। जो कुछ दिख रहा है उसके पीछे काभा और रहस्य है, जैसा कुछ दिख रहा है वही चरम सत्य नहीं है, जिस पदके पीछे कोई और व्यापार है। उस बातको दार्शनिक अपनी सहज बुद्धिसे समझता है, विज्ञान उसका साधन हो सकता है, परन्तु वह विज्ञानको ज्यों-का-त्यों नहीं मान लेता। वैज्ञानिक और दार्शनिक निरीक्षा-पद्धतियोंमें विशेष अन्तर यह है कि वैज्ञानिक कुछ भी पहलेसे नहीं मान लेता। वस्तुओंका स्वभाव-अध्ययन करते-करते वह सामान्य सत्यतक पहुँचनेका प्रयास करता है। जहाँ वह अपने अध्ययनमें बाधा पाता है वहाँ रुक जाता है और स्पष्ट रूपसे घोषणा करता है कि अब जिसके आगे विज्ञानकी गति बाधित है। दार्शनिक कहीं नहीं रुकता, उसकी अपनी सहज-बुद्धिसे निर्णीत सत्यही मार्ग दिखाता है। जहाँ विज्ञानकी सहायता उसे नहीं

मिलती वहाँ वह अपनी तर्कबुद्धिसे अग्रसर होता है। लेकिन काव्य ऐसा नहीं करता। जिसलिये दर्शन भी काव्य नहीं है।

(३) किसी तरह इतिहास भी काव्य नहीं है। उसका कार्य भी तथ्योंकी दुनिया है। वह अपने अस्तित्वके लिये पद-पद पर बाह्य प्रमाणोंका आश्रय चाहता है। इतिहास उन तथ्यमूलक घटनाओंकी व्याख्या है जो कालके भीतरसे मानव-जीवनके संबंधमें अग्रसर होती रही हैं। काव्यमें ऐतिहासिक व्यक्तियोंकी चर्चा हो सकती है, परन्तु वे सब समय तथ्यकी ही उपज होंगी ऐसा नहीं कह सकते।

(४) पुराण मनुष्यकी उन कल्पनाओंकी जातीय रूप है जो जगत्के व्यापारोंको समझनेमें बुद्धिके कुंठित होनेपर अद्भुत हुआ ही और दीर्घकालतक जातीय चिन्ताके रूपमें संचित होकर विश्वासका रूप धारण कर गयी हैं। काव्यकी कल्पना कल्पना ही रहती है, वह सत्यको ग्रहण करनेमें सहायक होती है। कल्पनाने जहाँ विश्वासका रूप धारण किया वहाँ वह पुराण हो गयी, काव्य नहीं रही। काव्यकी कल्पना सदा सत्यको गाढ़भावसे अनुभव करनेका साधन बनी रहती है, स्वयं सत्यको आच्छादित करके प्रमुख स्थान नहीं अधिकार कर लेती है। सो, काव्य पुराणसे भिन्न वस्तु है।

§३८. कुछ लोगोंने कविताको जगत्के व्यापारोंको अभिव्यक्त करनेका साधन बताया है। यह गलत बात है। कवि जो कुछ संसारमें घटता हुआ देखता है उसकी रिपोर्ट नहीं लिखा करता और जैसा कि कविबर रवीन्द्रनाथ ठाकुरने कहा है, “कविताका विषय कुछ भी क्यों न हो, यहाँतक कि वह कोभी दैनिक तुच्छ व्यापार भी हो, तो भी उस विषयको ही शब्द-चित्रमें नक़ल करके व्यक्त करना उसका अहंश कदापि नहीं है। विद्यापतिने लिखा है :—

जब गोधूलि समय बेलि

धनि मन्दिर बाहिर भेलि

नव जलधरे बिजुरि-रेहा द्वंद्व पसारि गेलि ।

सायंकाल गोधूलि-वेलामें पूजा समाप्त करके बालिका मन्दिरसे निकलकर घरको लौटती है—हमारे देशके सांसारिक काज-कर्ममें यह घटना नित्य ही घटती रहती है। यह कविता क्या शब्द-रचना द्वारा सुसीकी पुनरावृत्ति है? जीवन-व्यापारमें जो बातें घटा करती हैं; अन्हींको व्यवहारकी जवाबदेहीसे मुक्त करके कल्पनाद्वारा उपभोग करना ही क्या भिस कविताका लक्ष्य है? मैं यह बात कभी भी स्वीकार नहीं कर सकता। वस्तुतः बालिका मन्दिरसे निकलकर घरको चली है, यह विषय भिस कविताकी प्रधान प्रतिपाद्य वस्तु नहीं है। भिस विषयको केवल उपलक्ष्य करके छन्दसे, पद-संघटनासे, वाक्य-विन्याससे सुषमा-संयोगसे जो भेक समग्र वस्तु तैयार हुआ है, वही असली चीज़ है। वह वस्तु मूल विषयके अतीत है, वह अनिर्वचनीय है।” रवीन्द्रनाथके उपर्युक्त अुद्धरणसे जो बात अत्यन्त स्पष्ट हुई है वह यह है कि कविताके आपाततः दिखनेवाले शब्द या अर्थ बड़ी बात नहीं हैं, उनको उपलक्ष्य करके कवि किसी अखण्ड या समग्र वस्तुको ध्वनित करता है। पुराने आचार्योंकी भाषामें कहना होता तो हम कहते कि अभिधा या लक्षणा द्वारा जो अर्थ प्राप्त होता है वह कविताकी बड़ी बात नहीं है। शब्दसे, अर्थसे, पद-विन्याससे, छन्दसे, अलंकारसे भेक अनिर्वचनीय रस-वस्तु व्यंग्य होती है। रसध्वनि ही काव्यका प्राण है।

§३९. कविके विषयमें नाना प्रकारकी लोकोक्तिर्यौ प्रचलित हैं, जिनसे मालूम होता है कि कवि कोभी असाधारण मनुष्य होता है। निस्संदेह

वह सौ-पचास मामूली आदमियोंसे भिन्न होता है; परन्तु जिस विषयमें किसीको कोई शंका नहीं है कि कवि है जिस दुनियाका ही जीव। वह जिन वस्तुओंसे अपना काव्य रचता है वह भी जिस दुनियाकी ही होती हैं, फिर भी हम उसमें 'अलौकिक रस' का साक्षात्कार करते हैं। वस्तुतः अलौकिक शब्दको व्यवहार हम जिसलिये नहीं करते कि वह जिस लोकमें न पायी जानेवाली किसी वस्तुका द्योतक है बल्कि जिसलिये करते हैं कि लोकमें जो एक नपी-तुली सचाहीकी पैमाइश है उससे काव्यगत आनन्दको नहीं नापा जा सकता। बाबू श्यामसुन्दरदासने इसीलिये कहा है कि "काव्यके सत्यसे हमारा अभिप्राय यह है कि काव्यमें अन्हीं बातोंका वर्णन नहीं होना चाहिये, और न होता ही है, जो वास्तवमें सत्यताकी कसौटीपर कसी जा सकती हैं, पर उनका भी वर्णन होता है और हो सकता है जो सत्य हो सकती हैं।"

§४०. ऊपर हम बराबर तथ्य और सत्यकी बात करते रहे हैं। दोनोंमें क्या अन्तर है, यह समझ लिया जाय। "हमारा मन जिस ज्ञान-राज्यमें विचरण कर रहा है वह दोमुँहा पदार्थ है। अुसकी ओर है तथ्य और दूसरी ओर सत्य। जैसा है वैसे ही भावको तथ्य कहते हैं। और वह तथ्य जिसे आश्रय करके टिका है वह सत्य है। मुझमें जो 'मैं' बँधा हुआ है वही मेरा व्यक्तीरूप है। यह तथ्य अंधकारका बाशिंदा है, वह अपनेको स्वयं प्रकाश नहीं कर सकता। जभी जिसका परिचय पूछा जायगा तभी वह (परिचय) ओक ऐसे बड़े सत्यके द्वारा दिया जायगा जिसे आश्रय करके वह टिका हुआ है। अुदाहरणार्थ, कहना होगा मैं हिन्दुस्तानी हूँ। लेकिन हिन्दुस्तानी है क्या चीज़? वह तो ओक अवच्छिन्न पदार्थ है, जो न छुआ जा सकता है, न पकड़ा जा सकता है। तथापि उस व्यापक सत्यके द्वारा ही उसका परिचय दिया जा सकता है। तथ्य खंडित और स्वतंत्र है, सत्यके भीतर ही वह अपने

“गोधूलिके समय बालिका मंदिरसे निकल आयी, जिस बातको तथ्यके द्वारा यदि पूरा करना होता तो शायद और भी बातें कहनी पड़तीं। आसपासकी अनेक खबरें जिसमें और जोड़ी जानेसे रह गयी हैं। कवि शायद कह सकता था कि वह मन-ही-मन मिठाईकी बात सोच रही थी। बहुत संभव, उस समय यही चिन्ता बालिकाके मनमें सबसे अधिक प्रबल थी। किन्तु तथ्य जुटाना कविका काम नहीं है। इसीलिये जो बातें बहुत ही ज़रूरी और बड़ी हैं वही कहनेसे रह गयी हैं। यह तथ्यका बोझा जो कम हो गया है इसीलिये संगीतके बंधनमें यह छोटी-सी बात जिस तरह अेकत्व-के रूपमें परिपूर्ण हो गयी है। और कविता अितनी सुंदर और अखण्ड होकर प्रकट हुयी है। पाठकका मन जिस सामान्य तथ्यके भीतरी सत्यको जिस गहराईके साथ अनुभव कर सका है। जिस सत्यके अैक्यको अनुभव करके ही हम आनन्द पाते हैं।”—(रवीन्द्रनाथ)।

अपरका अुद्धरण जरा लम्बा हो गया है। परन्तु उसमें काव्यगत सत्यको जिस आसानीसे समझाया गया है वह दुर्लभ है। जिसलिये लम्बा अुद्धरण हमारे बहुत कामकी चीज़ साबित होगा। दुनियामें ज्ञान दो श्रेणीका है। (१) तथ्यगत और (२) सत्यगत। अपर तथ्य और सत्यके भेदको बहुत अच्छी तरहसे समझाया गया है। जिस बातको हम विशेष रूपसे यहाँ लक्ष्य करना चाहते हैं वह यह है कि अखण्ड अैक्यको आश्रय करके ही सत्य प्रकाशित होता है। जो बात हमें खंडित और विच्छिन्न तथ्योंका अनुभव कराती है वह काव्य नहीं हो सकती।

§४१. जिस प्रकार कवि यद्यपि दुनियाकी साधारण वस्तुओंकी ही अुपादानके रूपमें व्यवहार करता है परन्तु उसका अर्थ असाधारण होता

है। पुराने पंडितोंने कहा है कि यदि कविके प्रयोग किये हुअे शब्द उसके साधारण प्रचलित (कोश-व्याकरण-सम्मत) अर्थको बताकर ही रह जाते हैं तो वह कविता उत्तम कोटिकी नहीं मानी जा सकती। जब छन्द, अलंकार, पद-संगठना आदिके योगसे कवि पाठकके चित्तको सत्त्व गुणमें स्थिर कर देता है (दे० § २९) — अर्थात् उसे दुनियाकी संकीर्णताओंसे ऊपर उठा ले जाता है; वह 'मैं' और 'मेरे' के संकीर्ण घेरेसे बाहर निकल आता है, तभी उसे रसका अनुभव होता है। इसीलिये यह रस अलौकिक कहा जाता है। अब, जो छन्द, अलंकार और पद-संगठना इस रसका साक्षात्कार कराते हैं वे निश्चय ही काव्यके महत्त्वपूर्ण अस्त्र हैं। जिन्हें काव्यमेंसे हटाया नहीं जा सकता। परन्तु अितना अवश्य याद रखनेकी बात है कि ये सभी साधन हैं; साध्य नहीं।

यदि कवि जिन्हींको सब कुछ समझ ले और जैसी कविता लिखने बैठ जाय जिसमें काव्यगत सत्यकी तो कोअी परवा ही न की गअी हो और केवल छन्द, अलंकार और पद-लालित्यको ही बड़ा करके दिखानेकी चेष्टा की गअी हो तो उसकी कविता उत्तम नहीं मानी जायगी। अनाड़ी आदमीके हाथमें अच्छे अस्त्र दे दिअे जायँ तो वह अनर्थ कर बैठेगा। अलंकार, छन्द आदि भी बड़े प्रभावशाली अस्त्र हैं,—किसीने विहारीके दोहोंको ' नाविकके तीर ' कहा था !—उत्तम कवि अिन अस्त्रोंका प्रयोग जानता है, अनाड़ी तो केवल भावों और रसोंकी हत्याके लिये ही इसका उपयोग करता है। हिंदी-साहित्यके इतिहासमें अेक जैसा युग बीता है जिसमें अिन अलंकारों, छन्दों और अन्यान्य बाह्य साधनोंका जमकर उपयोग किया गया है। उन दिनों बड़े-बड़े उत्तम कवि हुअे थे, जिन्होंने अिनसे कमालकी रस-सृष्टि की है और जैसे अनाड़ी कवि भी कम नहीं हुअे, जिन्होंने जबरदस्ती अलंकारोंकी पल्टन सजाकर रसके शान्त राज्यमें अुत्पात मचा दिया था।

§४२. जैसा कि ऊपर बताया गया है, कवि जिस दुनियाकी मामूली चीज़ोंसे ही अपना कारबार चलाता है। जिसलिये कवि जिन मामूली चीज़ोंको ठीक-ठीक पढ़चाने बिना अपना काम नहीं चला सकता। अच्छा शिद्वी जानता है कि कौन-सा पत्थरका टुकड़ा किस जगह बैठाया जाकर सौन्दर्यको सौगुना निखार देगा। और उत्तम कवि भी जानता है कि कौन-सा शब्द या अर्थ या कौन-सी वस्तु या वस्तुधर्म किस प्रकार प्रयुक्त होकर श्रोताको उपयुक्त रस-ग्रहण करानेमें सहायता कर सकता है। जिस प्रकार मामूली ऑट-पत्थरके टुकड़ोंसे स्थपति उत्तम महल बना देता है, उसी प्रकार मामूली शब्दों और भावोंकी सहायतासे कवि अलौकिक रसकी सृष्टि करता है। जिसलिये दुनियाकी अत्यन्त मामूली बातोंकी जानकारी भी कविका आवश्यक गुण है। लेकिन सिर्फ जानना ही काफी नहीं है। जानते तो बहुत-से लोग हैं परन्तु उसको ठीक-ठीक अनुभव भी करा देना कविका ही काम है।

§४३. (१) कवि जिस किसी वस्तुका वर्णन करने क्यों न जाय उसका प्रथम कर्तव्य है “बिंब-ग्रहण” कराना। “बिंब-ग्रहण” है तो बहुत पुराना शब्द पर आजकलकी साहित्यिक आलोचनामें यह आचार्य रामचंद्र शुक्लका चलाया हुआ शब्द है। जिस वक्तव्यसे किसी वस्तुका संकेतित अर्थमात्र ग्रहण न होकर उसका पूरा चित्र उपस्थित हो वही वक्तव्य बिंब-ग्रहण करानेमें समर्थ कहा जा सकता है। शुक्लजी जिसे भी अभिधा-शक्तिका ही कार्य मानते थे। हमने पहले ही लक्ष्य किया है कि नाना प्रकार के सादृश्यमूलक अलंकारोंकी सहायतासे कवि पाठकको वक्तव्य वस्तुके गुण, क्रिया, या धर्मको गढ़भावसे अनुभव कराता है। परन्तु यह भी भेक साधनमात्र है। कविका वास्तविक कर्तव्य तो ‘भेक’ का अनुभव कराना ही है। बिंब-ग्रहण वस्तुतः तथ्य ही है (दे० §४०) सत्य नहीं। सादृश्यमूलक

अलंकार जिस वस्तुके गुण या धर्मको गाढ़ भावसे अनुभव कराते हैं वे भी तथ्य ही हैं। यही कारण है कि केवल अलंकारोंकी प्रधानतावाले काव्यको आचार्योंने 'अवर' या निचले कोटिका ही काव्य माना है।

(२) जिस प्रकार अप्रस्तुत विधानके द्वारा कवि वक्तव्य वस्तुका बिंब-ग्रहण और गाढ़ अनुभव कराता है, उसी प्रकार छन्द उसे गतिशील बनाते हैं तथा उसके द्वारा पाठकके चित्तको संकीर्ण सीमाके बंधनसे मुक्त करते हैं। कविवर सुमित्रानंदन पन्तने कहा है कि “जिस प्रकार नदीके तट अपने बंधनसे धाराकी गतिको सुरक्षित रखते हैं—जिनके बिना वह अपनी ही बंधनहीनतामें धाराका प्रवाह खो बैठती है,—उसी प्रकार छन्द भी अपने नियंत्रणसे रागको स्पंदन, कंपन तथा वेग प्रदान करके निर्जीव शब्दोंके रोड़ोंमें अंक कोमल सजल कलरव भर करके उन्हें सजीव बना देते हैं।” वस्तुतः भाषाके प्रवाहधर्मका नाम ही छन्द है। वाणभट्टकी कादम्बरी गद्यमें लिखी गयी है, किन्तु उसमें अपना अंक विशेष प्रवाह है जो नित्य प्रति श्ववहारमें आनेवाले गद्यमें नहीं पाया जाता। आयुर्वेद और ज्योतिषकी बहुत-सी पुस्तकें पद्यमें लिखी गयी हैं पर उनमें वह प्रवाह नहीं है जो काव्यमें अत्यन्त आवश्यक रूपमें वर्तमान रहता है। छन्दोंकी पुस्तकों में जो लक्षण दिभे हुभे हैं उनके पालनमात्रसे पद्य काव्यमय नहीं हो जाते। पद्यमें जबतक प्रवाह न हो तबतक वह काव्यका आवश्यक साधन नहीं बन सकता। प्रवाहशील गद्यमें भी अंक प्रकारका छन्दधर्म वर्तमान रहता है। उस धर्मके रहनेसे ही गद्य गद्यकाव्य होता है। अतः यह समझना भूल है कि ‘छन्दोधर्म’ अर्थात् प्रवाह और गतिके बिना भी काव्यत्व संभव है।

(३) यमक, अनुप्रास आदि शब्दालंकार छन्दमें झंकार भरते हैं। भिसीलिये वे छन्दके सहायक हैं। कवि छन्द और शब्दालंकारके सहारे अपने अभीष्टतक पहुँचता है। भिसीलिये अन्त्यानुप्रास या तुक कविताका अेक महत्त्व-पूर्ण अुपादान माना गया है। यद्यपि तुकका न होना कोभी दोष नहीं है पर अुसका होना गुण अवश्य है।

§४४. दो बातें कवितामें प्रधान रूपसे विद्यमान पायी जाती हैं। प्रथम यह कि कवि कुछ कहना चाहता है, और दूसरा यह कि अुस बातको कहनेके लिये वह किसी रचना-कौशलका व्यवहार करता है। पहलेको भाव-पक्ष कहा गया है और दूसरेको कला-पक्ष। हम अबतक कला-पक्षका ही विवेचन करते रहे। अब भाव-पक्ष पर आया जाय।

§४५. काव्यको मंटे तौरपर दो विभागोंमें बाट लिया गया है—
(१) विषय-प्रधान और विषयि-प्रधान। प्रथममें कवि बहिर्जगत्में अपनेको लीन करके अपने बाहर रहनेवाली वस्तु (विषय) में सौन्दर्यका साक्षात्कार करता है, और दूसरेमें वह अपनी ही सुख-दुःखात्मक अनुभूतियोंको प्रकट करता है। चूँकि वह अपनेको (विषयीको) ही प्रकट करता है, भिसलिये अैसे काव्यको विषयि-प्रधान काव्य कहा जाता है। महाकाव्य, अैतिहासिक चरित्र, अुपन्यास आदि विषय-प्रधान होते हैं। महाकवि रवीन्द्रनाथ ठाकुरने अेक और ढंगसे काव्यको दो भागोंमें विभक्त करके सोचा है :—

(१) अेक वह जिसमें अकेले कविकी बात रहती है।

(२) दूसरा वह जिसमें किसी बड़े सम्प्रदायकी बात रहती है।

अकेले कविकी बात कहनेका यह मतलब नहीं कि वह बात अैसी है जो दूसरोंकी समझमें नहीं आ सकती। अैसा होनेसे तो वह पागलपन

कहा जायगा। और फिर जो बात किसी व्यक्तिकी समझके संकीर्ण दायरेमें ही बद्ध है वह हमारी सामान्य मनुष्यताको किस प्रकार प्रभावित कर सकेगी और अखण्ड अैक्यका अनुभव किस प्रकार करा सकेगी? अकेले कविकी बातका तात्पर्य यह है कि कविके भीतर भिन्न प्रकारका सामर्थ्य है कि वह अपने सुख-दुःख, कल्पना और अभिज्ञताके भीतरसे विश्व-मानवके चिरन्तन हृदयावेग और जीवनकी मर्म-व्यथाको अनायास ही प्रतिध्वनित कर सकता है। अैसे सामर्थ्य को कवि गीति-काव्यका आश्रय लेकर प्रकाशित करता है। जिस प्रकार वीणाका अेक तार आहत होकर अन्य सभी तारोंमें अेक प्रकारका अनुरणन पैदा करता है, उसी प्रकार कविका आहत हृदय सहृदय-मात्रको संकृत कर देता है।

§४६. दूसरी श्रेणीके कवि वे हैं जिनकी रचनासे अेक समूचा देश और समूचा काल अपने हृदयको और अपनी अभिज्ञताको व्यक्त करके उस रचनाको शाश्वत समादरणीय सामग्री बना देता है। अैसे कविको महाकवि कहते हैं और उसके काव्यको महाकाव्य। रामायण और महाभारत हमारे देशके महाकाव्य हैं। शताब्दियोंतक कविलोग भिन्न महाकाव्योंको अवलंब करके काव्य लिखते आये हैं, अब भी लिख रहे हैं और आगे भी लिखते रहेंगे। पर भिन्नका सौंदर्य अभी जैसे-का-तैसा है। रामायणके राम, भरत, लक्ष्मण, सीता, कौशल्या, कैकेयी, रावण, हनुमान् आदि चरित्र महान हैं। वे कविकी भावावेश अवस्थाके कल्पित पात्र नहीं हैं, बल्कि समूची जातिकी युगव्यापी साधनाके परिणाम हैं। भिन्न काव्यको पढ़नेपर पीढ़ियोंका रचित भारतवर्ष प्रत्यक्ष हो जाता है। भिन्नी प्रकार महाभारतको अुज्ज्वल चरित्रोंका वन कहा जा सकता है। यह कवि-रूपी मालीका यत्नपूर्वक सँवारा हुआ अुद्यान नहीं है जिसके प्रत्येक लता, पुष्प-वृक्ष अपने सौंदर्यके लिये बाहरी सहायताकी अपेक्षा रखते हैं, बल्कि वह अपने-आपकी जीवनी शक्तसे

परिपूर्ण वनस्पतियों और लताओंका अत्यन्त-परिवर्धित विशाल वन है जो अपनी उपमा आप ही है ।

महाभारतका कोभी भी चरित्र शायद ही महलोंके भीतर पलकर चमका हो। सब-के-सब अेक तूफ़ानके भीतरसे होकर गुज़रे हैं। अपना रास्ता अुन्होंने स्वयं बनाया है और अपनी रची हुअी विपत्तिकी चित्तामें वे हँसते-हँसते कूद गये हैं। अिस महाकाव्यका अदना-से-अदना चरित्र भी डरना नहीं जानता। किसीके चेहरेपर कभी शिकन नहीं पड़ने पाती। पाठक पढ़ते समय अेक जादूभरे वीरत्वके अरण्यमें प्रवेश करता है, जहाँ पद-पदपर विपत्ति तो है पर भय नहीं है; जहाँ जीवनकी चेष्टाओं बार-बार असफलताकी चट्टानसे टकराकर चूचूर हो जाती हैं, पर चेष्टा करनेवाला हतोत्साह नहीं होता; जहाँ गलती करनेवाला अपनी गलतीपर गर्व करता है, प्रेम करनेवाला अपने प्रेमपर अभिमान करता है और घृणा करनेवाला अपनी घृणाका खुलकर प्रदर्शन करता है। प्राचीन भारत अपने समस्त गुण-दोषोंके साथ महाभारतमें मूर्तिमान् हो अुठा है।

§४७. परन्तु अिस युगमें बिषयि-प्रधान कविताका प्रचार ही अधिक हो गया है। वर्तमान हिन्दी-साहित्यमें अिस श्रेणीकी कविताका बहुत प्रचार है। तीन बातें अिन दिनों प्रधान रूपसे दृष्टिगोचर हो रही हैं— कल्पना, अनुभूति और चिन्तन।

(१) कल्पनाकी अवस्थामें अिस युगका कवि वर्तमान जगत्की अननुकूल और विसदृश परिस्थितियोंसे अूबकर अेक अनुकूल और मनोरम जगत्की सृष्टि करता है। अेक युग अैसा बीता है जब संसारके साहित्यमें कल्पनाका अखण्ड राज्य रहा है। कवि अिस दुनियाके समानान्तर धरा-

तलपर ही एक ऐसी दुनियाका सृष्टि करता था, जहाँ प्रेमी और प्रेमिकाओं तो हमारे ही जैसी होती थीं; पर वहाँके क्रायदे-कानून अलग ढंगके होते थे और स्वच्छन्द प्रेममें जो सहस्रों बाधाओं भिन्न जगत्में अपने-आप खड़ी हो जाती हैं वे वहाँ नहीं होती थीं।

(२) परन्तु जब कवि चिन्ताकी अवस्थामें पहुँचता है तो वह प्रायः कल्पनाकी अवस्था आयत कर चुका होता है। भिन्नीलिये वह किसी चीज़को शुद्ध मनीषीकी भाँति न देखकर उसपर कल्पनाका आवरण डालकर देखता है। दिगन्तके एक छोरसे दूसरे छोरतक फैले हुअे नील नभोमण्डल, मणियोंके समान ग्रह-नक्षत्र और चंद्रिकाधौत धरित्रिकी देखकर वह कभी कुछ भी चिन्तन क्यों न करे, एक बार श्वेतवस्त्रधारिणी, विततकेशा, भूरि-भूषणा सुंदरी या प्रिय-विशोगमें कातर, खंडिता रजनी या भिन्नी प्रकारकी अन्य वस्तुकी कल्पना किये बिना नहीं रहता। कारण यह है कि कविका प्राथमिक कर्तव्य बिंब-ग्रहण कराना है और उसका साधन अप्रस्तुत विधान है। जिसके बिना कवि मनोरम भावसे हृदयहारी बनाकर अपना वक्तव्य कह ही नहीं सकता। अप्रस्तुत विधानके समय कविकी कल्पना-वृत्ति सतहपर आ गभी होती है। वस्तुतः चिन्ता करते समय भी कवि वैज्ञानिककी भाँति तथ्यका विश्लेषण नहीं करता होता, बल्कि सत्यको सुंदर करके रखनेका प्रयास करता है (दे० § ३९-४०)।

(३) कवि अपने सीमित व्यक्तित्वके भीतर जिस सुख-दुःखका अनुभव प्राप्त किये होता है, उसे वह जब कल्पनाके साहाय्यसे, छन्द, उपमा आदिके संयोगसे और निखिल विश्वकी मर्म-व्यथाकी चिन्ता करके जब निर्वैयक्तिक करके प्रकट करता है, तो उसे हम अनुभूति-अवस्था कहते हैं। जिस अवस्थामें कवि अपने सीमित सुख-दुःखको असीम जगत्में

अनुभव करता है। जिस प्रकार चिन्तनकी अवस्थामें कवि संसारको देखता है और सोचता है कि यह सब क्या हो रहा है, कैसे चल रहा है और क्यों चल रहा है? अनुभूतिकी अवस्थामें वह अनुभव करता है कि वह क्या हो गया है, कौन-सी वेदना या अल्लास, विषाद या हर्ष संसारको किस रूपमें परिणत कर रहा है? कल्पनाकी अवस्थामें वह जिस जगत्के समानान्तर जगत्की सृष्टि करता है, जिसमें जिस जगत्की असुंदरताओं और विसदृशताओं नहीं रहतीं, पर अनुभूतिकी अवस्थामें उसके पैर जिस दुनियापर ही जमे रहते हैं, वह उसे छोड़ नहीं सकता।

§४८. भौतिकवादी वैज्ञानिकोंने प्रयोगशालामें यह बात सिद्ध कर दी है कि संसारकी संपूर्ण शक्तिमें घटती-बढ़ती नहीं होती। अक वस्तुको जब हम नष्ट होते देखते हैं तो वस्तुतः उसी परिमाणमें अन्य वस्तुओं बनती रहती हैं—संसारकी समूची शक्ति जैसी-की-तैसी बनी रहती है। कुछ नवीन विषयि-मूलतावादी पश्चिमी दार्शनिकोंने जिस मतका प्रत्याख्यान किया है। उनका मत यह है कि मानसिक चिन्ताके रूपमें हम नित्य जिस विश्व-शक्तिमें कुछ बढ़ाते जा रहे हैं। कवियोंकी मानसी सृष्टि सत् वस्तु है—अर्थात् वह कल्पना होनेके कारण मिथ्या नहीं है, बल्कि उसका अस्तित्व है—और वह निश्चय ही नित्य-नवीन होकर बढ़ती जा रही है। मैं जिस मतको नहीं समझ पाता, यह यहाँ साफ-साफ स्वीकार कर लेना ही अच्छा है। गीतामें कहा है कि जो वस्तु है ही नहीं वह कभी हो ही नहीं सकती और जो है वह कभी 'ना' नहीं हो सकती। आधुनिक वैज्ञानिकोंका मत इसीका अनुवाद है। परन्तु यह सच है कि वाल्मीकिने जो मानसी सृष्टि की है वही तुलसीदासकी मानसी सृष्टि नहीं है, और मैथिलीशरण गुप्तकी भी निश्चय ही भिन्न सृष्टि है। तो क्या ये नयी रचनाओं विश्वमें कुछ नयी बातें नहीं जोड़

रही हैं ? क्या मानसिक होनेके कारण ही वे शून्य हैं ? मेरा उत्तर है कि यह बात नहीं है । ये सभी रचनाओं नहीं भी हैं और सत्य भी हैं, पर अिनकी रचनाके लिये भी किसी-न-किसी अैसी ही वस्तुका उपयोग हुआ है जो पहलेसे ही है और बादमें भी रहेगी ।

जो बात भौतिक जगत्में हम देख रहे हैं यह उससे मिलती-जुलती है । नभी सामाजिक परिस्थितियाँ पुराने सदे विचारोंका खाद संग्रह करती हैं और अुर्वर कवि-चित्तभूमिमें नया जीवन्त विचार अंकुरित होता है । पुराने बहुत-कुछको खाकर ही ये विचार नवीन होते हैं । जिस प्रकार अीट-पत्थरोंका ताजमहल नाना स्थानोंके पत्थर, मिट्टी, मसाले और मानव-श्रमको खपाकर बना है वैसे ही रवीन्द्रनाथकी गीतांजलि नाना स्थानोंकी कल्पना, अनुभूति और चिन्तनको पचाकर बनी है । पुराने पंडितोंने भिसी बातको जरा फकड़पनके लहजेमें कहा था—कोभी कवि अैसा नहीं है जो चोर न हो—“नास्वचौरः कविजनः” ! कहनेका मतलब यह है कि मानसी सृष्टि भी पुराने विचारोंसे ही तैयार होती है ।

§४९. काव्यमें विषयीके प्रधान होनेसे अुन गीत-प्रधान मुक्तकोंका प्रचलन बढ़ गया है जो व्यक्तिगत भावोच्छ्वासको आश्रय करके लिखे जाते हैं । अिंग्लैण्डमें जब व्यावसायिक क्रान्ति हुअी तो वहाँके सांस्कृतिक जीवनमें बड़ा परिवर्तन हुआ था । अस परिवर्तनके समय कवियोंमें और विचारकोंमें सामाजिक रूढ़ियोंके प्रति अनास्थाका भाव बढ़ा था और व्यक्तिगत स्वच्छ-न्दतावाद (रोमांटिसिज्म) का जोर रहा । अंग्रेजी अमलदारीके साथ-ही-साथ भिस देशमें अंग्रेजी साहित्य पढ़ाया जाने लगा । अुसीके फलस्वरूप भिस देशके कवियोंमें भी वैयक्तिक स्वाधीनता (इन्डिविजुअल लिबर्टी)

का जोर बढ़ता गया। अंग्लैण्ड और इस देशकी परिस्थिति अके-जैसी नहीं थी। अंग्लैण्डमें यह हवा वहाँके भीतरी जीवनका परिणाम थी, जब कि इस देशमें वह विदेशी संसर्ग और अन्य कारणका फल था। शुरू-शुरूमें भिस्-लिये यह अस्वाभाविक-सी लगी, परन्तु ज्यों-ज्यों समय बीतता गया त्यों-त्यों कविगण अपने देशकी वास्तविक परिस्थितिके साथ और अपनी साहित्यिक गरंपराके साथ सामंजस्य खोजते गये। सामंजस्य खोजनेवालोंमें प्रमुख कवि हैं—प्रसाद, पन्त, निराला और महादेवी वर्मा। भिन कवियोंने भावमें, भाषामें, छन्दमें और मंडन-शिल्प (डेकोरेशन) में नवीन विचारोंके साथ सामंजस्य किया। इस व्यक्तिगत स्वच्छन्दतावादके साथ-ही-साथ नाना भावके प्रगीत-मुक्तक इस देशमें लिखे जाने लगे।

हमने पहले ही लक्ष्य किया है कि भिनमें कुछ कल्पनामूलक हैं; कुछ चिन्तनमूलक और कुछ अनुभूतिमूलक। मुक्तक इस देशमें नयी चीज़ नहीं हैं। हालकी 'प्राकृत सतसब्जी' और अमरकका संस्कृत 'अमरक-शतक' और 'बिहारी-सतसब्जी' मुक्तक काव्य ही हैं। "मुक्तकमें प्रबंधके समान रसकी धारा नहीं रहती, जिसमें कथा-प्रसंगकी परिस्थितिमें अपनेको भूला हुआ पाठक मग्न हो जाता है और हृदयमें अके स्थायी प्रभाव ग्रहण करता है। जिसमें तो रसके ऐसे छिंटे पड़ते हैं जिनसे हृदय-कलिका थोड़ी देरके लिये खिल उठती है। यदि प्रबंध-काव्य अके विस्तृत वनस्थली है तो मुक्तक अके चुना हुआ गुलदस्ता है। उत्तरोत्तर अनेक दृश्यों-द्वारा संघटित पूर्ण जीवन या उसके किसी अके पूर्ण अंगका प्रदर्शन नहीं होता, बल्कि कोभी अके रमणीय खंड-दृश्य इस प्रकार सहसा सामने ला दिया जाता है कि पाठक या श्रोता कुछ क्षणोंके लिये मंत्रमुग्ध-सा हो जाता है। इसके लिये कविको मनोरम वस्तुओं और व्यापारोंका अके छोटा-सा स्तवक कल्पित करके उन्हें अत्यन्त संक्षिप्त और सशक्त भाषामें व्यक्त करना पड़ता है (रामचन्द्र शुद्ध)।"

भिन प्राचीन मुक्तकोंमें कविकी कल्पना कुछ जैसे शास्त्र-रूढ़ व्यापारोंकी योजना करती थी जिनसे किसी रस या भावकी व्यंजना सुकर हो। आधुनिक प्रगीत मुक्तक कविके भावावेगके महत् कर्षणोंकी रचना होते हैं, उनमें गीतकी सहज और हल्की गति होती है। भिनकी गुरुदस्तोंके साथ तुलना नहीं की जा सकती। ये विच्छिन्न जीवन-चित्र होनेपर भी प्रवाहशील होते हैं और भिनमें शास्त्र-रूढ़ व्यापार-योजनाकी आवश्यकता नहीं होती। पुराने रूपकोंमें कवि-कल्पनाकी समाहार-शक्ति प्रधान हिस्सा लेती थी, पर आधुनिक मुक्तकोंमें कविका भावावेग ही प्रधान होता है।

§५०. परन्तु अितना स्मरण रखना अुचित है कि आजकलके प्रगीत मुक्तकोंमें यद्यपि व्यक्तिगत अनुभूतियोंका प्राधान्य है तो भी वे भिसलिये हमारे चित्तमें आनंदका संचार नहीं करतीं कि वे कविकी व्यक्तिगत अनुभूति हैं, बल्कि भिसलिये कि वे हमारी अपनी अनुभूतियोंको जागृत करती हैं। हमने शुरूमें ही लक्ष्य किया है कि सहृदयके चित्तमें वासनारूपमें स्थित भावको ही कविता अुद्बुद्ध करती है। जो बात हमारे मनको आनंदसे हिल्लोलित कर देती है वह हमारी अपनी होती है। भिसलिये यद्यपि आजके अच्छे मुक्तक-लेखक कविकी विषय-प्राहिता परम्परा-समर्थित न होकर आत्मानुभूतिमूलक है—वस्तुतः यह आत्मानुभूति सदा ही कविमें रही है, फिर वह आजका युग हो या हजार वर्ष पहलेका—तथापि वह पाठकके भावार्त जो भाव है उसीको अुद्बुद्ध करके रस-संचार करता है।

भिस बातको किसी अंग्रेज समालोचकने भिस प्रकार कहा है कि आधुनिक प्रगीत मुक्तकोंकी अपनी अनुभूतिके बलपर कवि सहृदय पाठकके हृदयमें प्रवेश करता है और उसके हृदयमें स्थित उसी भावके अनुभव करनेवाले कविके साथ अेकात्मताका संबंध स्थापित करता है। भिस बातको

भिस प्रकार भी कहा गया है कि यद्यपि आजका प्रगीत मुक्तक व्यक्तिगत विषय-ग्राहिताका परिणाम है, परन्तु वह अतना ही सामाजिक है जितना रीतिकालीन रूढ़ियोंकी योजनाके भीतरसे गृहीत-मुक्तक होता था। भिस प्रकार दोनोंमें समानताकी मात्रा कम नहीं है। व्यक्तिगत होनेके कारण भिन अनुभूतियोंका क्षेत्र बहुत बढ़ गया है।

पुराने मुक्तकमें जिन विभावोंकी योजना केवल अुद्दीपनके रूपमें होती थी और जिन अनुभावोंका वर्णन केवल मानवीय मनोरागोंकी अपेक्षामें ही होता था वे विभाव अब आलंबनके रूपमें योजित होने लगे हैं। और वे अनुभाव अब मनुष्यसे बाहरके जगत्के कल्पित मनोरागोंके संबंधमें वर्णित किये जाने लगे हैं। ऐसा करनेके कारण भाषामें अधिकाधिक लक्षणात्मकता आने लगी है, क्योंकि जड़ प्रकृतिको यदि आलंबन बनाकर उसमें अनुभावा और हावोंकी योजना की जायगी तो लक्षणा-वृत्तिका आश्रय लेना पड़ेगा। किसी-किसी वृद्ध आचार्यको भिस प्रकारकी योजना पसंद नहीं आयी है।

§५१. परिस्थितियोंके बदलनेके कारण कविने ही अपनी कारीगरीका माध्यम नहीं बदला है; आजका सहृदय भी प्राचीन कालके सहृदयसे भिन्न हो गया है। अेकाध उदाहरण लेकर भिसे समझा जाय—

माभे घरोवअरणं अज्जहु णत्थित्ति साहिअं तुमअे ।

ता भण किं करणिज्जं अेमेअ ण वासरो ढ्वाअे ॥

—‘मों, यह तो तुमने पहले ही बता रखा है कि आज घरके काम-धन्धेकी कोभी सामग्री नहीं। तो बताओ, मुझे क्या करना है, दिन तो यों ही पड़ा नहीं रहेगा !’

काव्य-प्रकाशके आचार्य मम्मटने भिस कविताको व्यंग्यार्थके प्रसंगमें उद्धृत किया है। अुन्होंने भिसमें यह ध्वनि बतायी है कि लक्षकी

अपने प्रियसे मिलनेको व्याकुल है, अतएव वह गृहकार्यका बहाना बनाकर बाहर जाना चाहती है। श्लोकसे यह बात साफ मालूम होती है कि घरमें गृहकर्मके उपकरण नहीं हैं। यह बात बाहर जानेके लिये ज़रूरतसे ज्यादा कारण हो सकती है। पर आज तक किसी सहृदयने मम्मटकी बातपर संदेह नहीं किया, क्योंकि कविने जिस 'स्फिरिट' में कविता लिखी थी उसे उन्होंने ठीक ही पकड़ा था। उस युगमें कोभी भी समालोचक जिसमें आत्मा और परमात्माकी मिलन-विरह-वेदनाका आभास पाकर उपहासास्पद बनना पसंद न करता; क्योंकि उस युगमें आत्मा-परमात्मा सर्वत्र मिलते थे, जिस श्लोकमें न भी मिलते तो कवि या सहृदयको कोभी चिन्ता न थी। एक नभी कविता नीचे अदृष्ट की जा रही है। जिसमें विहारार्थिनीकी व्यंजना अधिक साफ हो सकती थी, पर कोभी सहृदय ऐसा व्यंग्यार्थ निकालकर जिस युगमें उपहासास्पद हुंने बिना न रहेगा—

आमि कोन् छले याब घाटे ?

शाखा थरथर पात्ता मरमर—

छाया सुशीतल बाटे !

बेला बेशि नाभि, दिन हल शोष,

छाया बेदे पाय, पदे भासे रोद,

अ बेला केमन काटे ?

आमि कोन् छले याब घाटे ?

(रवीन्द्रनाथ)

—' मैं किस बहाने घाटपर जाऊँ ? किस छलसे उस रास्तेपर जाऊँ, जहाँ शाखाओं थरथर काँप रही हैं, पत्ते मर्मर-ध्वनि कर रहे हैं। अब अधिक समय नहीं है, दिन समाप्त हो खला है, छाया बढ़ती जा रही है, हाब-बह समय कैसे करेगा ?— मैं किस बहाने घाटपर जाऊँ ? '

§५२. अपर रवीन्द्रनाथकी जो कविता अदृष्ट की गयी है उसमें निश्चय ही एक प्रकारका प्रेम व्यंग्य है। वह प्रेम मनुष्यका ही है, पर उसका आलंबन मनुष्य नहीं है, बल्कि नदी है, घाट है, रास्ता है, वृक्ष हैं, झरमुट हैं। मध्ययुगमें भिन वस्तुओंको केवल अहीपन-विभाव (दे० § २७) के रूपमें देखनेकी चलन हो गयी थी। मनुष्यके प्रेमका आलंबन मनुष्य ही हो सकता है, यह बात कुछ जँचती नहीं मालूम होती।

आचार्य रामचंद्र शुक्लजीने प्रेम-प्रतिष्ठाके दो कारण बताये हैं—
(१) सुंदर रूपके अनुभव द्वारा और (२) साहचर्य द्वारा। शुक्लजीका कहना है कि सुंदर रूपके आधारपर जो प्रेम-भाव या लोभ प्रतिष्ठित होता है उसकी कारण-परम्परा पहचानी जा सकती है, हम उसका क्रम देख सकते हैं। परन्तु जो प्रेम केवल साहचर्यके प्रभावसे अंकुरित और पल्लवित होता है वह एक प्रकारसे हेतु-ज्ञान-शून्य होता है। 'यदि हम किसी किसानको उसकी शोपड़ीसे हटाकर किसी दूर देशमें ले जाकर राजभवनमें टिका दें तो वह उस शोपड़ीका, उसके छप्परपर चढ़ी हुयी बेलका, सामनेके नीमके पेड़का, द्वारपर बैचे हुये चौपायोंका ध्यान करके आँसू बहायेगा। वह यह कभी नहीं समझता कि मेरा यह शोपड़ा जिस राजभवनसे सुंदर था, परन्तु फिर भी जिस शोपड़ेका प्रेम उसके हृदयमें बना हुआ है। वह प्रेम रूप-सौंदर्यगत नहीं है; सच्चा, स्वाभाविक और हेतु-ज्ञान-शून्य प्रेम है। जिस प्रेमको रूप-सौंदर्यगत प्रेम नहीं पहुँच सकता।' रवीन्द्रनाथकी कवितामें यही प्रेम प्रकट हुआ है।

व्रजभाषाकी कविताओंमें यह भाव है ही नहीं, यह तो नहीं कहा जा सकता; पर कम है, यह बात ठीक है। श्रीकृष्णने जब कहा था कि 'कोटिनद्र कलधौतके धाम करीलकी कंजन अपर वारों', तो वहाँ करीलके

कुंज ही अनके प्रेमके आलंबन थे । यह ब्याख्या अुतनी मनोहर नहीं है कि करीलके कुंज अुन्हें अिसलिये प्रिय थे कि वे गोपियोंके साथ जो प्रेमलीला होती थी अुसे अुद्दीप्त करनेके साधन थे । प्रकृतिके विभिन्न रूपोंके लिये हमारे चित्तमें जो आकर्षण है वह केवल अिसलिये नहीं कि वे हमारे मानवाश्रित प्रेमको अुत्तेजित करते हैं, बल्कि अिसलिये कि हमारे अंतःकरणमें निहित वासनाको अुसी प्रकार अुदबुद्ध करते हैं जिस प्रकार नायक-नायिकाके प्रेमालाप हमारे अन्तःकरणमें वासना-रूपसे स्थित स्थायीभावको अुदबुद्ध करते हैं । अिसलिये ये भी हमारी रसानुभूतिके कारण हैं ।

पं. रामचन्द्र शुक्लने लिखा है कि “वनों, पर्वतों, नदी-नालों, कछारों पटपरों, खेतों, खेतोंकी नालियों और घासके बीचसे गभी हुआ दुर्रियों, हल-बैलों, झोपड़ों और श्रममें लगे हुआ किसानों अित्यादिमें जो आकर्षण हमारे लिये है वह हमारे अन्तःकरणमें निहित वासनाके कारण है, असाधारण चमत्कार या अपूर्व शोभाके कारण नहीं । जो केवल पावसकी हरियाली और वसन्तके पुष्प-हासके समय ही वनों और खेतोंको देखकर प्रसन्न हो सकते हैं, जिन्हें केवल मंजरी-मंडित रसालों, प्रफुल्ल कदंबों, और सघन मालती-कुंजोंका ही दर्शन प्रिय लगता है; ग्रीष्मके खुले हुआ पटपर, खेत और मैदान, शिशिरकी पत्र-विहीन नंगी वृक्षावली और झाड़-बबूल आदि जिनके हृदयको कुछ भी स्पर्श नहीं करते अुनकी प्रवृत्ति राजसी समझनी चाहिये । वे अपने विलास या सुखकी सामग्री प्रकृतिमें ढूँढ़ते हैं, अुनमें अुस सत्त्वकी कमी है जो सत्तामात्रके साथ अेकीकरणकी अनुभूतिद्वारा लीन करके आत्मसत्ताके विभुत्वका आभास देती है ।

“संपूर्णसत्ता, क्या भौतिक क्या आध्यात्मिक, अेक ही परम सत्ता या परम भाव (दे० ५-६) के अन्तर्गत है । अतः ज्ञान या तर्कबुद्धि द्वारा

हम जिस अद्वैत-भावतक पहुँचते हैं, उसी भावतक जिस 'सत्त्व' गुणके बलपर हमारी रागात्मिका वृत्ति भी पहुँचती है (तुल० § २९)। जिस प्रकार अन्ततः वृत्तियोंका समन्वय हो जाता है। यदि हम ज्ञान द्वारा सर्वभूतको आत्मवत् जान सकते हैं तो रागात्मिका वृत्ति द्वारा उसका अनुभव भी कर सकते हैं। तर्कबुद्धिसे हारकर परम ज्ञानी भी जिस स्वानुभूतिका आश्रय लेते हैं। अतः परमार्थ दृष्टिसे, दर्शन और काव्य दोनों अन्तःकरणकी भिन्न-भिन्न वृत्तियोंका आश्रय लेकर, अेक ही लक्ष्यकी ओर ले जानेवाले हैं। जिस व्यापक दृष्टिसे काव्यका विवेचन करनेसे लक्षण-ग्रंथोंमें निर्दिष्ट संकीर्णता कहीं-कहीं बहुत खटकती है। वन, उपवन, चौदनी बित्यादिको दाम्पत्य रतिके अुद्दीपन मात्र माननेसे सन्तोष नहीं होता।”

§ ५३. विषयि-प्रधान कवि प्रकृतिको आलंबनके रूपमें चित्रित करने लगा है। लेकिन यह युग वैयक्तिक-स्वाधीनताका है। आधुनिक कविने प्राचीन साहित्यिक रूढ़ियोंकी अपेक्षा की है, उसने अपने देखनेका ढंग भी अपना ही रखा है। जिसका परिणाम यह हुआ है कि आलंबन होनेपर भी प्रकृतिका बिंबग्रहण सबने अेक ही ढंगसे नहीं किया है। देखनेके ढंगके बदलनेके कारण द्रष्टव्यके नाना पहलू नाना भावसे प्रधान होकर हमारे अनुराग-विरागके साधन बने हैं। अिन भेदोंको गिन सकना संभव नहीं है। कुछ मोटे भेद जिस प्रकार बताये जा सकते हैं :—

- (१) वाच्यार्थ-प्रधान दृष्टि, (२) लक्ष्यार्थ-प्रधान दृष्टि और
- (३) व्यंग्यार्थ-प्रधान दृष्टि।

विषयि-प्रधान कविके सामने यह सारा विश्व मानो अेक काव्य-ग्रंथ है। वह जिस काव्य-ग्रंथका अर्थ अपने ढंगसे समझता है।

(१) वाच्यार्थ-प्रधान दृष्टिवाले कवि जिस जगत्को यह जैसा है वैसा ही देखते हैं। जिसके नद-नदी, पहाड़-जंगल, अपने-आपमें परिपूर्ण और महनीय हैं। वे जैसे हैं वैसे ही महान् हैं। अभिव्यक्तिवादी कवि किसी श्रेणीके हैं।

(२) ^{Symbolic} लक्ष्यार्थ-प्रधान दृष्टिवाले कवि मानते हैं कि यह जगत् अपने-आपमें बाधित है। प्रकृति लाख-लाख बीज प्रतिवर्ष पैदा करती है। उनमेंसे अधिकांश नष्ट हो जाते हैं। कुछ थोड़ेसे जीवित रह पाते हैं। यह लाख-लाख नष्ट होनेवाले बीज कुछ असत्य हों, ऐसी बात नहीं; परन्तु वे अपने-आपमें ही संपूर्ण सत्य नहीं हो सकते। किसी विराट् प्रयोजनके लिये यह महानाशका कार-बार चल रहा है। जिन कवियोंके मतसे जिस सृष्टिकी सिद्धिके लिये दूसरे किसीका आक्षेप अपेक्षित है, या फिर दूसरेकी सिद्धिके लिये यह अपना अर्थ ही खो देती है।

(३) ^{Suggestive} व्यंग्यार्थ-प्रधान दृष्टिवाले कविके लिये यह जगत् केवल एक अपुलक्य-मात्र है, एक भिशारा-भर है, सत्य है जिसके पीछे प्रच्छन्न रहस्य। जिस जगत्की प्रत्येक वस्तु परमार्थतः उस प्रच्छन्न रहस्यकी ओर ही संकेत कर रही है। संसारकी प्रत्येक वस्तु मानो उस अपरिचित रहस्यकी ओर ध्यान खींचनेवाली अंगुली है जो स्वयं कुछ न होकर उसीको दिखा रही है। अनादि कालसे मानव-चित्तमें यह रहस्य वर्तमान है। आदि-मानवके मनोजगत्की यह रहस्य-भावना मध्ययुगतक नाना स्तरोंको पार करती हुई लीलामय भगवान्के रूपमें प्रकट हुयी थी। आज संसारमें जब उस अतृप्त भावनाके लिये अकुण्ठ मार्ग नहीं रह गया है तो वह रसमय काव्य-संसारमें पूर्ण रूपसे आत्मप्रकाश करने लगी है।

§ ५४. हिन्दीमें जब नवीन युगकी हवा बही तो जो विषयि प्रधान कविताओं भी लिखी जाने लगीं, वे सभी कविताओं एक ही श्रेणीके

नहीं थीं। कुछ वाच्यार्थ-प्रधान थीं, कुछ व्यंग्यार्थ-प्रधान। पर सबमें प्राचीन रूढ़ियोंकी अपेक्षा की गयी थी। किसीने भिन्न प्रकारकी सब कविताओंका नाम 'छायावाद' रख दिया। बादमें व्यंग्यार्थ-प्रधान दृष्टि रखनेवाले कवियोंकी यह नाम उपयुक्त नहीं लगा। अन्होंने संशोधन करके 'रहस्यवाद' नाम दिया। कुछ दिनतक ये दोनों ही शब्द चलते रहे। अबतक पंडितोंने दोनों शब्दोंका अलग-अलग अर्थ नियत कर दिया है।

पं. रामचन्द्र शुक्लके मतसे छायावादके दो अर्थ होते हैं—(१) अेक तो रहस्यवादके अर्थमें जहाँ उसका सम्बन्ध काव्य-वस्तुसे होता है, अर्थात् जहाँ कवि किसी अज्ञात और अनन्त प्रियतमको अवलम्ब बनाकर अत्यन्त चित्रमयी भाषामें अनेक प्रकारसे प्रेमकी व्यंजना करता है; और (२) दूसरा प्रयोग काव्य-शैली या पद्धति-विशेषके व्यापक अर्थमें है। छायावादका सामान्यतः यह अर्थ हुआ—प्रस्तुतके स्थानपर उसकी व्यंजना करनेवाली छायाके रूपमें अप्रस्तुत (दे० ऽ ३२) का कथन। शुक्लजीने लिखा है कि 'छायावादका' पहला अर्थात् मूल अर्थ लेकर तो चलनेवाली श्री महादेवी ही हैं। पन्त, प्रसाद निराला भित्त्यादि और सब कवि प्रतीक-पद्धति या चित्र-भाषा-शैलीकी दृष्टिसे ही छायावादी कहलाये।'

यह प्रतीक-पद्धति क्या है? शुक्लजीके ही शब्दोंमें कहा जाय तो 'चित्र-भाषा-शैली या प्रतीक-पद्धतिके अन्तर्गत जिस प्रकार वाचक पदोंके स्थानपर लक्ष्यक पदोंका (दे० ऽ २१-२२) व्यवहार होता है, उसी प्रकार प्रस्तुत प्रसंगपर अप्रस्तुत चित्रोंका विधान भी। अतः अन्योक्ति-पद्धतिका अवलंबन ही छायावादका अेक विशेष लक्षण हुआ।'

वस्तुतः आचार्य शुक्ल छायावादको अेक शैली-विशेष ही अधिक समझते थे। भिन्न शैलीकी मुख्य विशेषतामें ये हैं—लक्ष्यणिकता, प्रभाव-

रहस्यपर जोर, प्रकृतिके वस्तु-व्यापारोंपर मानुषी वृत्तियोंका आरोप, प्रेम-गीतात्मक प्रवृत्ति ।

किन्तु श्री महादेवी वर्माके मतसे छायावादकी तीन विशेषताओं हैं—(१) व्यक्तिगत अनुभवमें प्राण-संचार, अर्थात् कवि व्यक्ति रूपमें जो अनुभव करता है वह उसके अपने जीवनकी देन है, वह किसी रुढ़ि या शास्त्रके बताये हुये विषयको घोखता नहीं रहता; (२) प्रकृतिके अनेक रूपमें अनेक महाप्राणका अनुभव, और (३) ससीम और अससीमका ऐसा सम्बन्ध जिसमें अनेक प्रकारके अलौकिक व्यक्तित्वका आरोप हो। जिस प्रकार महादेवी वर्मा छायावादको शैली-विशेष ही नहीं मानतीं, वे काव्य-वस्तुकी ओरसे भी जिसपर विचार करती हैं। रहस्यवाद जिसके बादकी वस्तु है। महादेवीजी कहती हैं कि मनुष्य-मनुष्यके बीच जो रागात्मक संबंध है, उसमें जबतक अनुरागजन्य विसर्जनका भाव नहीं घुल जाता तबतक वे सरस नहीं हो पाते। परन्तु मनुष्यके हृदयका अभाव तबतक दूर नहीं होता जबतक यह संबंध सीमाहीनके प्रति न हो। सो, उस सीमाहीन अनन्त सत्तामें अनेक मधुर व्यक्तित्वका आरोप करके उसके प्रति जो अनुरागजन्य सरस आत्म-निवेदनमूलक कविताओं हैं अन्हींमें रहस्यवाद होता है।

§ ५५. मुझे ऐसा लगता है कि रहस्यवादी कविताका केन्द्र-बिंदु वह वस्तु है जिसे भक्ति-साहित्यमें 'लीला' कहते हैं। यद्यपि रहस्यवादी, भक्तोंकी भाँति पद-पदपर भगवान्का नाम लेकर भाव-विह्वल नहीं हो जाता, परन्तु वह मूलतः है भक्त ही। उसका भगवान्पर अविचलित विश्वास होता है। ये भगवान् अगम-अगोचर तो हैं ही, वाणी और मनके अतीत भी हैं; फिर भी रहस्यवादी कवि उनको प्रतिदिन, प्रतिक्षण देखता

रहता है। वे ज्ञानके अगम्य होकर भी प्रेमके वशीभूत हैं, क्योंकि ज्ञान सब मिलाकर हमारी अल्पज्ञताको ही दिखा देता है, पर प्रेम समस्त त्रुटियों और विच्युतियोंको भर देता है। संसारमें जो कुछ घट रहा है, और घटना संभव है, वह सब उस परम प्रेममयकी लीला है—असे खोलनेमें आनन्द आता है। भक्त उससे प्रेम करके अपनी समस्त त्रुटियोंको पूर्ण करता है। इसीलिये महादेवी वर्माने कहा है कि मनुष्यके हृदयका अभाव तबतक दूर नहीं होता जबतक सीमाहीनके प्रति रागात्मक संबंध न हो। सीमाहीन अर्थात् परम-प्रेममय भगवान्। भगवान्के साथकी यह निरन्तर चलनेवाली प्रेम-कैलि ही रहस्यवादी कविताका केन्द्र-बिंदु है। इसीको किसी और उपयुक्त शब्दके अभावमें पश्चिमके समालोचकोंने 'मिस्टिसिज्म' कहा है, और इसीको ठीक-ठीक न समझनेके कारण, न जाने किसने, रहस्यवाद नाम दे दिया था। यह नाम भ्रामक है, क्योंकि 'लीला' कोभी रहस्य नहीं है। रहस्य शंकाका नाम है, लीला समाधानका। आधुनिक हिंदी कवितामें इस तत्त्वका सर्वोत्तम विकास महादेवी वर्माकी कविताओंमें ही मिलता है।

§ ५६. विषयि-प्रधानताके साथ-साथ काव्यका क्षेत्र अत्यंत व्यापक हो गया है। केवल चेतन मनके विचार, अनुभव या प्रभाव ही उसका विषय नहीं हो गये हैं। फ्रायडके मनोविज्ञानने बताया है कि मनुष्यके मनका चेतन रूप उसके ऊपर-ऊपरका हिस्सा है। नीचेका हिस्सा अवचेतन मन है जो बहुत शक्तिशाली वस्तु है। इस अवचेतन मनकी अस्पष्ट और असम्बद्ध अनुभूतियाँ भी विषयि-प्रधान काव्यका विषय होने लगी हैं। स्वप्न, आविष्ट-भाव और दिवास्वप्नकी असंबद्ध बातें तो काव्यका मनोहर विषय समझी ही जाने लगी हैं; नाना भौतिके मनोवैज्ञानिक और अंकशास्त्रीय प्रतीकोंकी

भरमारने काव्यके क्षेत्रमें नवीन जटिलताको सूत्रपात किया है। प्रतीकोंने शब्दोंको दबोच दिया है। हमने शुरूमें ही लक्ष्य किया है कि शब्द और अर्थ दोनोंको लेकर साहित्य बनता है। जहाँ शब्दोंकी पूरी अपेक्षा हुम्मी हो वहाँ कविता संभव ही नहीं है। भिस जटिलताके द्वारा नम्र यथार्थवादी काव्य-साहित्यको संपूर्ण रूपसे पराहत कर देनेके कारण ये कविताओं अति यथार्थवादी कही जाने लगी हैं। फ्रायडके मनोविज्ञान-शास्त्रने अवचेतन मनके जिन प्रतीकोंकी स्थापना की है उनका खुलकर व्यवहार होने लगा है।

§ ५७. हमने अबतक काव्यके भिन्न-भिन्न उपकरणोंपर विचार किया है। ये उपकरण काव्यको और कविके अदृष्ट अर्थको समझनेमें सहायक हैं। जिन उपकरणों और शैलियोंको ही मुख्य माननेकी ज़रूरत नहीं। काव्य कोभी संकीर्ण बुद्धि-विलास नहीं है। वह मनुष्यके जीवनके सब कुछको लेकर बनता है। आदि कवि वाल्मीकिको आम्नायसे भिन्न छन्द मिला था, यह कहानी सबकी जानी हुम्मी है। परन्तु उन्हें उपयुक्त विषय नहीं मिल रहा था। वे अनुमत्तकी भौति घूम रहे थे। उसी समय नारदसे उनका साक्षात्कार हुआ। नारदने उन्हें विषय सुझाया था। उन्होंने कहा था कि अबतक देवताओंको मनुष्य बनाया गया है अब तुम मनुष्यको देवता बनाओ !

मनुष्यको देवता बनाना ही काव्यका सबसे बड़ा अद्देश्य है। मनुष्यको उसकी स्वार्थ बुद्धिसे ऊपर उठाना, उसको बिहलोककी संकीर्णताओंसे ऊपर उठाकर सत्त्वगुणमें प्रतिष्ठित करना, उसे परदुःखकातर और संवेदनशील बनाना और निखिल जगतके भीतर चिर-स्तब्ध 'शेक' की अनुभूतिके द्वारा प्राणिमात्रके साथ आत्मीयताका अनुभव कराना ही काव्यका

काम है। छंद, अलंकार, पद-लालित्य और शैलियाँ, किसी महान् अुद्देश्यकी पूर्तिके साधन हैं। जिस अुद्देश्यको वह अन्यान्य मनीषियोंकी भाँति दीर्घ ध्याख्या करके नहीं सिद्ध करता, बल्कि जिन साधनोंकी सहायतासे वह महान् सत्यको आसानीसे व्यंग्य करता रहता है। यह हम पहले ही लक्ष्य कर चुके हैं कि अुत्तम व्यंग्य या ध्वनि ही काव्यका प्राण है।

६. उपन्यास और कहानी

§५८. उपन्यास और कहानियाँ हमारे साहित्यमें नबी चीज़ हैं। पुराने साहित्यमें कथा, आख्यायिका आदिके रूपमें भिन्न जातिका साहित्य मिलता है, पर अतमें और आधुनिक कथाओं—उपन्यास और कहानियाँ—में मौलिक भेद है। मौज़ा पाकर हम भिन्न भेदके समझनेका प्रयत्न करेंगे। अभी तो हम आधुनिक ढंगके उपन्यासों और कहानियोंकी ही चर्चा करने जा रहे हैं।

§५९. उपन्यास भिन्न युगका बहुत ही लोकप्रिय साहित्य है। शायद ही कोभी पढ़ा-लिखा नौजवान भिन्न ज़मानेमें ऐसा मिले जिसने दो-चार उपन्यास न पढ़े हो। यह बहुत मनोरंजक साहित्यांग माना जाने लगा है। आजकल जब किसी पुस्तकको बहुत मनोरंजक पाया जाता है तो प्रायः कह दिया जाता है कि भिन्न पुस्तकमें उपन्यासका-सा आनंद मिल रहा है। किसी-किसी यूरोपियन, समालोचकने उपन्यासका अेकमात्र गुण अुसकी मनोरंजकताको ही माना है। भिन्न साहित्यांग (उपन्यास) ने मनोरंजनके लिये लिखी जानेवाली कविताओंका ही नहीं, नाटकोंका भी रंग फीका कर दिया है; क्योंकि पाँच मील दौड़कर रंगशालामें, जानेकी अपेक्षा पाँचसौ मील दूरसे ऐसी किताब मँगा लेना कहीं अधिक आसान हो गया है जो अपना रंगमंच अपने पक्षोंमें ही लिये हुअे हो।

• • • उपन्यासमें अुन टंटोंकी कोभी ज़रूरत नहीं रह जाती जो रंगमंच सजानेमें आ खड़े होते हैं। किसीने बिल्कुल ठीक कहा है कि आजके ज़मानेमें

अपन्यास अंक ही साथ शिष्टाचारका सम्प्रदाय, बहसका विषय, इतिहासका चित्र और पाकेटका थियेटर है। मशीनने ही जिस जातिके साहित्यका उत्पादन बढ़ाया है और उसीने असके वितरणका पथ प्रशस्त किया है। अपन्यास-साहित्यमें मशीनकी विजय-ध्वजा है। जैसे लोकप्रिय साहित्यको समझनेका प्रयत्न क्या करना भला ! किन्तु दुनियामें प्रायः ही ऐसा देखा जाता है कि सबसे प्रिय वस्तुको समझनेमें ही आदमी सबसे अधिक गलती करता है। प्रिय वस्तुओंके प्रति अंक प्रकारका मोह हुआ करता है जो ज्ञानका परिपंथी है। अपन्यासके समझनेमें भी बहुत गलतियाँ की जाती हैं। सीधी लकीरका खींचना सचमुच ठेढ़ा काम है !

§६०. परंतु अपन्यास है क्या चीज़ ? हिन्दीके श्रेष्ठ औपन्यासिक प्रेमचंदजीने लिखा है कि “अपन्यासकी ऐसी कौसी परिभाषा नहीं है जिसपर सब लोग सहमत हों।” फिर भी उन्होंने उसे समझानेका प्रयत्न किया है। वे कहते हैं:—

“मैं अपन्यासको मानव-चरित्रका चित्रमात्र समझता हूँ। मानव-चरित्रपर प्रकाश डालना और उसके रहस्योंको खोलना ही अपन्यासका मूल तत्त्व है। किन्हीं भी दो आदमियोंकी सूरतें नहीं मिलतीं, उसी भाँति आदमियोंके चरित्र नहीं मिलते। जैसे सब आदमियोंके हाथ, पाँव, आँखें, कान, नाक, मुँह होते हैं, पर अतनी समानता रहनेपर भी विभिन्नता मौजूद रहती है, उसी भाँति सब आदमियोंके चरित्रोंमें भी बहुत कुछ समानता होते हुए भी कुछ विभिन्नताओं होती हैं। यही चरित्र-संबंधी समानता और विभिन्नता—अभिन्नत्वमें भिन्नत्व और विभिन्नत्वमें अभिन्नत्व—दिखाना अपन्यासका मुख्य कर्तव्य है।

“सन्तान-प्रेम मानव-चरित्रका एक व्यापक गुण है। ऐसा कौन प्राणी होगा जिसे अपनी सन्तान प्यारी न हो। लेकिन इस सन्तान-प्रेमकी मात्राओं हैं, उसके भेद हैं। कोभी तो सन्तानके लिये मर मिटता है, उसके लिये कुछ छोड़ जानेके लिये आप नाना प्रकारके कष्ट झेलता है, लेकिन धर्मभीरुताके कारण अनुचित रीतिसे धन-संचय नहीं करता। उसे शंका होती है कि कहीं इसका परिणाम हमारी सन्तानके लिये बुरा न हो। कोभी औचित्यका लेशमात्र भी विचार नहीं करता और जिस तरह भी हो कुछ धन-संचय करना अपना ध्येय समझता है, चाहे इसके लिये उसे दूसरोंका गला ही क्यों न काटना पड़े। वह सन्तान-प्रेमपर अपनी आत्माको भी बलिदान कर देता है। एक तीसरा सन्तान-प्रेम वह है जहाँ सन्तानकी सच्चरित्रता प्रधान कारण होती है, जब कि पिता उसका कुचरित्र देखकर अमसे अदासीन हो जाता है, उसके लिये कुछ छोड़ जाना या कर जाना व्यर्थ समझता है। इसी प्रकार अन्य मानवी गुणोंकी भी मात्राओं और भेद हैं। चरित्राध्ययन जितना ही सूक्ष्म और जितना ही विस्तृत होगा उतनी ही सफलतासे चरित्रोंका चित्रण हो सकेगा। सन्तान-प्रेमकी एक दशा यह भी है जब पिता पुत्रको कुमार्गपर चलते देखकर उसका घातक शत्रु हो जाता है। और वह भी सन्तान-प्रेम ही है जब पिताके लिये पुत्र घीका लड्डू होता है, जिसका टेढ़ापन उसके स्वादमें बाधक नहीं होता। एक ऐसा सन्तान-प्रेम भी देखनेमें आता है जहाँ शराबी और जुआड़ी पिता पुत्र-प्रेमके वशीभूत होकर सारी बुरी आदतें छोड़ देता है।”

इस प्रकार प्रेमचंदजी उपन्यासको बहु-विचित्र मनुष्य-जीवनका चित्रमात्र मानते हैं। यह चित्र सुंदर हुआ है या नहीं और यदि सुंदर हो सका है तो पाठककी उत्कर्ष-सिद्धिमें कहाँतक सहायक हुआ है, यह बात फिर भी विचारणीय रह जाती है।

§६१. उपन्यास और कहानियोंकी हम जिस अध्यायमें अंक साथ विवेचना करने जा रहे हैं। जिसका कारण यह है कि दोनों वस्तुतः अंक ही जातिकी चीज़ें हैं। शुरू-शुरूमें तो छोटे उपन्यासको ही 'कहानी' कहते थे। परन्तु छापेके कल तथा सामयिक पत्र-पत्रिकाओंके प्रचारने छोटी कहानियोंका बहुत प्रचार किया और धीरे-धीरे वे उपन्याससे स्वतंत्र हो गयीं। बादमें चलकर यह निश्चय हो गया कि आकारमात्र ही कहानीकी विशेषता नहीं है। कहानीका अपना अंक लक्ष्य होता है। जिस लक्ष्यकी पूर्तिके लिये कहानी-लेखक कम-से-कम पात्रों और घटनाकी योजना करता है। वह लक्ष्य ही प्रधान होता है, घटना और पात्र निमित्तमात्र। जिस प्रकार उपन्यास और कहानीका प्रधान अन्तर यह होता है कि उपन्यासमें चरित्रों और घटनाओंका प्राधान्य रहता है, वे केवल निमित्तमात्र नहीं होते, बल्कि अन्तर् स्वच्छन्द रूपसे विकसित होनेका मौका मिलता है, जब कि ये दोनों ही तत्त्व कहानीमें प्रधान न हो कर निमित्तमात्र बने रहते हैं।

यह ध्यानमें रखना चाहिये कि यह नहीं कहा जा रहा है कि कहानीमें पात्र और घटना गौण होते हैं, बल्कि यह कहा जा रहा है कि वे निमित्तमात्र होते हैं; असली बात लक्ष्य होती है। और उसे लक्ष्यकी सिद्धिके लिये पात्र और घटना जितने सहायक होते हैं उतने ही रखे जाते हैं। लेखकका व्यक्तिगत मत जिसमें अधिक स्पष्ट होता है। कुछ समालोचकोंने अंक उपमा देकर जिस बातको समझानेकी चेष्टा की है। उपन्यास अंक शाखा-प्रशाखावाला विशाल वृक्ष है, जब कि छोटी कहानी अंक सुकुमार लता। कुछ दूसरे समालोचकोंने बताया है कि उपन्यास और कहानीका वही संबंध है जो महाकाव्य और गीतिकाव्यका। भिन्न उपमाओंके बहाने जो बात कही गयी है उसे स्पष्ट भाषामें जिस प्रकार रखा जा सकता है:— उपन्यास

और कहानी दोनों अलग ही जातिके साहित्य हैं; परन्तु उनकी अपजातियाँ भिसलिये भिन्न हो जाती हैं कि उपन्यासमें जहाँ पूरे जीवनकी नाप-जोख होती है, वहाँ कहानीमें उसकी सिर्फ अक झँकी मिल जाती है। मानव-चरित्रके किसी अक पहलूपर या उसमें घटित किसी अक घटनापर प्रकाश डालनेके लिये छोटी कहानी लिखी जाती है।

देखा गया है कि अच्छे उपन्यासकार सब समय अच्छे कहानी-लेखक नहीं हो सके हैं, ठीक उसी प्रकार, जिस प्रकार अच्छे महाकाव्य-लेखक सब समय अच्छे गीतिकाव्य-लेखक नहीं हुअे हैं। यह तथ्य भिस बातका सबूत है कि कहानी और उपन्यासके लिखनेमें भिन्न-भिन्न कोटिकी प्रतिभा आवश्यक होती है। प्रेमचंदजीने कहा है कि कहानीमें बहुत विस्तृत विश्लेषणकी गुंजाबिश नहीं होती। कहानी-लेखकका अुद्देश्य संपूर्ण मनुष्य-जीवनको चित्रित करना नहीं, वरन् उसके चरित्रके अक अंग-मात्रका दिखाना होता है।

नये आलोचकोंके मतसे भिन्न कहानीकी कारीगरीवाले दृष्टिकोणमें थोड़ा और परिवर्तन हुआ है। अब प्रतिभाकी अपेक्षा चतुरता और कारी-गरीका मूल्य ज्यादा अँका जाने लगा है। भिसका नतीजा यह हुआ कि अुन्नीसवीं शताब्दी तथा बीसवीं शताब्दीके आरंभकालके लेखकोंकी लिखी हुअी अत्यन्त श्रेष्ठ कहानियोंको भी कहानी-कलाकी दृष्टिसे फीका समझा जाने लगा है।

“अुन्नीसवीं शताब्दीके श्रेष्ठ कहानी-लेखक अपनी रचनाओंमें मनो-रंजकता, रहस्यमय कथानक, मानव-हृदयका मनोवैज्ञानिक विश्लेषण, गहरे यथार्थवाद और अनोखी सूझके समावेश करके कहानियोंके क्षेत्रमें यथेष्ट

सफलता प्राप्त कर लेते थे। परन्तु कहानी-कलाके वर्तमान आलोचकोंकी रायमें भिन सारी बातोंकी महत्ता बहुत कम रह गयी है। भिन चीजोंको व्यर्थ या निस्सार तो आजका समालोचक भी नहीं कहता, परन्तु अब वह कहानीके कलेवर को उसकी आत्मासे भी अधिक महत्त्व देने लगा है।”

(चंद्रगुप्त विद्यालंकार) ।

परन्तु आजके समालोचकका यह मत केवल सामयिक नवसर्जन-मनोवृत्तिका परिणाम है। भिस युगमें सबको सब समय कुछ नया गढ़नेका पागलपन प्राप्त किञ्च हुआ है। कोभी आश्चर्य नहीं कि साहित्यके क्षेत्रमें भिस मनोवृत्तिने प्रतिभाको कारीगरीके सामने गौण बना दिया है। सही बात, जैसा कि चन्द्रगुप्त विद्यालंकारजीने कहा है, यह है कि जो प्रतिभा नयी-नयी कारीगरियोंको जन्म देती है; वह सदा प्रधान रहेगी।

§६२. उपन्यास हो या कहानी, उसकी आलोचना करते समय हम एक बात भूल नहीं सकते। वह यह कि उपन्यास या कहानी, और कुछ हो या न हो, एक कहानी या कथा जरूर है। कहानी या कथामें जो बातें आवश्यक हैं वे अनमें अवश्य होनी चाहिये। कोभी उपन्यास (या छोटी कहानी) सफल है या नहीं, भिस बातकी प्रथम कसौटी यह है कि कहानी कहनेवालेने कहानी ठीक-ठीक सुनायी है या नहीं—अनावश्यक बातोंको तूल तो नहीं दिया है, जहाँ-जहाँ कहानी अधिक मर्मस्पर्शी हो सकती थी वहाँ-वहाँ उसने उसे उचित रीतिसे सम्हाला है या नहीं, छोटी-छोटी बातोंमें ही अलङ्कार तो नहीं रह गया, प्रसंगवश आयी हुयी घटनाका भितना अधिक वर्णन तो नहीं करने लगा जिससे पाठकका जी ही अूब जाय, और सौ बातकी एक बात यह कि वह शुरूसे अन्ततक सुननेवालेकी आसुकता जागृत रखनेमें नाकामयाब तो नहीं रहा। कहानीपन, भिस साहित्यकी प्रथम शर्त है।

सभी कहानी नहीं कह सकते, कुछ लोगोंको यह गुण विधाताकी ओरसे मिला होता है। असलमें वे ही लोग अच्छे उपन्यास-लेखक हो सकते हैं जो कहानीपनके जानकार हैं। और शुरूसे अन्ततक श्रोताकी अत्सुकता बनाये रखनेकी कलाके अस्ताद हैं।

§ ६३. कोभी भी कहानी हो—यहाँ 'कहानी' नामक साहित्यिक रचनासे मतलब नहीं है, बल्कि लोक-प्रचलित मामूली अर्थमें व्यवहार हो रहा है,—असमें छः बातें जरूरी हैं:—

(१) वह कुछ प्राणियोंके जीवनकी घटना होती है; (२) भिन लोगोंका सम्बंध कुछ घटनाओं या व्यापारोंसे रहता है; (३) जिनके जीवनकी कथा सुनायी जा रही है वे आपसमें, और कभी खुद अपनेसे भी, बातचीत जरूर करते हैं; (४) कथाकी घटना किसी-न-किसी स्थान और किसी-न-किसी कालमें जरूर घटती है; (५) फिर कहनेवालेका अपना कोभी-न-कोभी ढंग जरूर रहता है। कोभी भी कहानी हो ये पांच बातें असमें रहती हैं, यह तय है।

अक छठी बात भी है जो आजकल उपन्यासमें प्रधान हो अठी है। पुराने ज़मानेमें सब समय असका रहना जरूरी नहीं समझा जाता था। यह (६) छठी बात है अुद्देश्य। उपन्यासमें ये छः बातें रहती हैं। शास्त्रीय भाषामें अन्हें क्रमशः—(१) पात्र (२) कथा-वस्तु (३) कथोपकथन (४) देशकाल (५) शैली और (६) अुद्देश्य कहते हैं।

अपन्यासके अिन छः तत्त्वोंमेंसे कभी-कभी अक या दो तत्त्व प्रधान हो जाते हैं। अउनकी प्रधानताके अनुसार अपन्यासोंके भिन्न-भिन्न भेद हो जाते हैं। अुदाहरणके लिये, अिन अपन्यासोंमें पात्रोंकी प्रधानता होती है वे चरित्र

प्रधान और जिनमें घटनाकी प्रधानता होती है उन्हें घटना-प्रधान उपन्यास कहते हैं। अन्यान्य बातोंकी प्रधानता भी अनेक नामपर ही प्रसिद्ध होती है। यदि हम भिन तत्त्वोंपर ध्यान देकर विचार करें तो मालूम होगा कि घटना भिन सबमें स्थूल वस्तु है और अद्देश्य सबसे सूक्ष्म। भिन बातोंका अलग-अलग सुंदर निर्वाह उपन्यासकारका आवश्यक गुण है परन्तु भिन सबके सामंजस्यसे ही उपन्यासकी कथा मनोहर होती है। भिनके अचित सन्निवेशसे ही उपन्यासका रसास्वाद सुकर होता है।

§६४. कथा-वस्तुका/ठोस और सुसंबद्ध होना/परम आवश्यक है। कथाकी जातिको अग्रसर करनेके लिये और उसके पात्रोंकी मनोवृत्तिको स्पष्ट करनेके लिये जितना आवश्यक है उससे कुछ भी अधिक होनेसे घटनागत औचित्य नष्ट हो जाता है। अद्देश्य-विशेषकी सिद्धिके लिये लेखक कभी-कभी ऐसी घटनाओंकी योजना करता है जो कथा-वस्तुके ठोसपनकी दृष्टिसे अेकदम अनावश्यक और अप्रासंगिक होती हैं। 'प्रेमाश्रम' में सनातनधर्म-सभाका भड़कीला अधिवेशन कोभी बहुत आवश्यक नहीं था, वह तो सिर्फ ज़मींदारी प्रथाकी कलंक-रेखाको और भी गाढ़ बना देनेके अद्देश्यसे लिखा गया था। उसके निकाल देनेसे मूलकथाका कोअी विशेष नुक़सान नहीं होता। परन्तु लेखकको ज़मींदारी-प्रथा और वकालतके पेशेको बुरा सिद्ध करनेका मोह था और वे भिन लंबे प्रसंगोंको छोड़ नहीं सके।

मूलकथाको अज्वल रूपमें प्रत्यक्ष करानेके लिये कभी-कभी ग्रंथकार अवान्तर घटनाओंकी सृष्टि करता है। वे अवान्तर घटनाअें दो प्रकारसे मूलकथाको अज्वल और गतिशील बनाती हैं—(१) सहायकके रूपमें या (२) विरोधीके रूपमें। सुग्रीव और बालिका भगढ़ा रामायणकी मूलकथाको अग्रसर करनेमें सहायक है, परन्तु 'गोदान' में होरीकी कहानीके साथ

रायसाहब आदि अुच्चतर वर्गके लोगोंका जो समानान्तर घटना-प्रवाह चलायग गया है, वह जिसलिये कि किसानके जीवनको अुसके अेकदम प्रतिकूल जीवनकी पृष्ठभूमिमें रखकर और भी अुज्वल रूपमें दिखाया जा सके ।

घटनागत औचित्यका तर्काज्ञा है कि अवान्तर घटनाओं अिस प्रकार मूल घटनाके साथ बुन दी जायें कि पाठकको कहीं भी संदेह न होने पावे कि वह दूसरी कथा भी पढ़ रहा है । ‘रंगभूमि’ अेक तरफ सूरदास आदि ग्रामीण पात्रोंकी कहानी है और दूसरी तरफ राजे और रथीसोंकी । परन्तु लेखकने बड़ी मुस्तैदीसे दोनों कथा-वस्तुओंको अेक-दूसरेसे अुलझा दिया है । ‘गोदान’ की कथावस्तुओंमें अितनी सफाई नहीं है । अिस प्रकार यद्यपि अुद्देश्यकी सिद्धिके लिये लेखकको बहुत कुछ करनेका साधन और अधिकार प्राप्त है, परन्तु घटनागत औचित्यका निर्वाह भी कम जवाबदेहीका काम नहीं है ।

६५. औचित्य अुपन्यासकी जान है । औचित्यका अभाव सर्वत्र खटकता है, पर अुपन्यासमें अुसका अभाव तो बहुत अधिक खटकनेवाला होता है । पात्रोंके चरित्र-चित्रणमें, अुनकी बातचीतमें, अुनके वस्त्रालंकारोंके वर्णनमें, अुनकी रीतिनीतिके अुपस्थापनमें सर्वत्र औचित्यकी आवश्यकता होती है । सर्वत्र यह आवश्यक है कि अुपन्यासकार पूरी अीमानदारी और सचाईसे काम ले । अिन सब बातोंमें देश, काल और पात्रके ज्ञानकी आवश्यकता रहती है । ऐतिहासिक अुपन्यास लिखनेवाला लेखक अुस कालके वातावरणसे बैधा होता है । वह कोई भी ऐसी बात अमर लिख दे, जो अुस ज़मानेमें संभव नहीं थी तो बात खटक जायगी और सहृदय पाठकके रसास्वादमें बाधा अुपस्थित होगी ।

अेक प्रसिद्ध अुपन्यासकारने पठानकालकी अेक घटनाको आश्रय

करके उपन्यास लिखा है। उसमें अमरुदके पेड़ोंका वर्णन है। यह बात काल-विरुद्ध है; क्योंकि अमरुदका पेड़ पोर्तुगीज़ोंका ले आया हुआ है। उनसे पहले वह जिस देशमें था ही नहीं। उपन्यासका एक पात्र खाटपर लेटे-लेटे पुस्तक पढ़ता है, यह भी काल-विरुद्ध बात है। उन दिनों न तो छापेके कलके कारण आधुनिक ढंगके उपन्यास हो थे, न पुठोंवाली पुस्तकें ही थीं, और न लेटे-लेटे पढ़नेकी प्रथा ही थी। उन दिनों खुले पत्रोंकी पुस्तकोंका ही प्रचलन अधिक था। इसी प्रकार देश-विरुद्ध बातें भी खटकनेवाली होती हैं।

एक लेखकने उत्तर-भारतके नगरोद्यानके वर्णन-प्रसंगमें वसंत ऋतुमें शैफालिका पुष्पोंका वर्णन किया है। दक्षिण-भारतमें तो, सुना है, वसंतमें शैफालिका खिलती है, पर उत्तर-भारतमें यह बात साधारणतः नहीं दिखती। पात्रगत औचित्यके निर्वाहमें प्रायः प्रमादका परिचय पाया जाता है। कभी-कभी बड़े-बड़े सम्राटोंके मुँहसे ऐसी बातें कहलवायी जाती हैं जो न उनके पदमर्यादाके उपयुक्त होती हैं, और न चरित्र-विकासके। जिस औचित्य-निर्वाहके लिये परम आवश्यक है कि उपन्यास-लेखक अपने देश और कालका पूरा जानकार हो, और पात्रोंके चरित्र-विकासका समझनेवाला हो। वह जो कुछ कहे, उसका देखा-जाँचा और अनुभव किया हुआ हो। ऐतिहासिक उपन्यास लेखककी औमानदारीकी भी यही कसौटी है।

कहा जा सकता है कि ऐतिहासिक उपन्यास-लेखक प्राचीन कालकी बातोंको स्वयं कैसे देख सकता है? उत्तर यह है कि ऐतिहासिक लेखकका वक्तव्य इतिहासकी उत्तम जानकारी तथा उस युगकी प्रामाणिक पुस्तकों, मुद्राओं और शिलालेखोंके आधारपर जाँची हुमी होनी चाहिये। ऐतिहासिक उपन्यासका लेखक मृत घटनाओं और अर्द्धज्ञात या नाममात्रसे परिचित व्यक्तियोंके कंकालमें प्राण-संचार करता है। कल्पना उसका प्रधान

अच्छ है। पर उस कल्पनाके साथ उसकी जानकारीका सामंजस्य होना चाहिये। अगर उसके कल्पनाके पोषक प्रमाण प्रमाणिक नहीं हूँ तो रसास्वादमें पद-पदपर बाधा पहुँचेगी। जिस प्रकार विषयगत औचित्य और विषयगत भीमानदारी उपन्यासकी जान है। ये ही लेखकपर पाठकका विश्वास स्थिर करते हैं। जो उपन्यास-लेखक पाठकका विश्वास नहीं अर्जन कर सकता, वह कभी सफल नहीं हो सकता।

लेखककी भीमानदारीका एक उत्तम उदाहरण सुभद्राकुमारी चौहानकी कहानियोंके स्त्री-पात्र हैं। इनकी कहानियाँ बहुओं—विशेषकर शिक्षित बहुओं—के दुःखपूर्ण जीवनको लेकर लिखी गयी हैं। उन्होंने किताबी ज्ञानके आधारपर या सुनी-सुनायी बातोंको आश्रय करके कहानियाँ नहीं लिखीं, बल्कि अपने अनुभवोंको ही कहानीके रूपमें रूपान्तरित कर दिया है। यही कारण है कि उनके स्त्री-पात्रोंका चरित्र-चित्रण अत्यन्त मार्मिक और स्वाभाविक हुआ है। उनसे परिचय पाकर हम सजीव प्राणियोंके संसर्गमें आते हैं, जो अपने जीवनके उन पहलुओंसे हमारा परिचय कराते हैं, जिन्हें हम बहुत कम जानते हैं। जिस भीमानदारीके कारण ही उनके पात्र अितने प्रभावशाली हो सके हैं।

§१६. उपन्यासकारके पात्रोंकी सजीवता और स्वाभाविकता सदा अपेक्षित है। पाठकोंको उनके संसर्गमें आते समय यह विश्वास बना रहना चाहिये कि वे सत्य हैं, कपोल-कल्पित नहीं। प्रेमचंदको “कल्पनाके गढ़े हूँ आदमियोंमें” विश्वास नहीं था। उन्होंने लिखा है कि भिन गढ़े हुये कल्पित पात्रोंके कार्यों और विचारोंसे हम प्रभावित नहीं होते। हमें जिसका निश्चय हो जाना चाहिये कि लेखकने जो सृष्टि की है वह प्रत्यक्ष अनुभवोंके आधार-पर की गयी है, या अपने पात्रोंकी ज़बानसे वह खुद बोल रहा है। किसी-

लिये कुछ समालोचकोंने साहित्यको लेखकका जीवन-चरित्र कहा है। आज-कलका लेखक कहानी लिखता है पर वास्तविकताका ध्यान रखते हुये; मूर्ति बनाता है पर ऐसी जिसमें सजीवता हो; वह मानव-प्रकृतिका सूक्ष्म दृष्टिसे अवलोकन करता है, मनोविज्ञानका अध्ययन करता है और जिस बातका प्रयत्न करता है कि उसके पात्र हर हालतमें और हर मौकेपर जिस प्रकार आचरण करें जैसे रक्त-मांसका मनुष्य करता है।

पात्रोंका चारित्रिक विकास स्वाभाविक होना चाहिये। साधारणतः दो तरहसे उपन्यास-लेखक अपने पात्रोंके चरित्रका विकास करता है— (१) घटनाओंसे टकरा खिलाकर और (२) पात्रके भीतरके स्वाभाविक अंकुरके विशेष गुणको निमित्त बनाकर [दे० §८७]। प्रथमको बाह्य उपकरणमूलक विकास कहते हैं और दूसरेको आन्तरिक उपकरणमूलक। दूसरे प्रकारका विकास ही स्वाभाविक और हृदयग्राही होता है। घटिया श्रेणीके लेखक प्रायः जिस विषयमें असफल सिद्ध होते हैं। उपन्यासका नायक ही जब समस्त घटनाओंमें योग स्थापित कर रहा हो और उन घटनाओंका आपसमें कोझी संबंध न हो तो असे कथानकको शिथिल कथानक कहते हैं; परन्तु यदि घटनाओं जीवन्तरूपमें अके दूसरेसे गुँथी हों तो उस कथानकको संग्रथित कहते हैं।

§६७. कुछ उपन्यासकार आत्मकथाकी शैलीपर उपन्यास लिखते हैं, कुछ डायरीके रूपमें, कुछ चिट्ठियोंके रूपमें, कुछ बातचीतके रूपमें और कुछ पूर्वापर रूपमें कहानीको कह जानेके रूपमें। सर्वत्र औचित्यका ध्यान रखना आवश्यक है। आत्मकथा या डायरीके रूपमें लिखनेवालेपर केवल नायककी जानी हुई बातोंके सहारे उपन्यासगत औत्सुक्य बनाये रखने तथा रस-परिपाक करानेकी जिम्मेदारी होती है। असे कथा-प्रवाहके बहावके

लिये बड़ी सावधानीसे औसी नञी-नञी घटनाओंका अल्लेख करना पड़ता है, जो पाठकली जानकारीमें संभव हों। चिट्ठियों और बातचीतके रूपमें लिखे गये उपन्यासोंमें लेखकको कुछ अधिक सुविधा प्राप्त होती है, पर बंधन वहाँ भी होता है। सबसे सहज शैली है उपन्यासकारका सर्वज्ञ बन जाना। दुनियाके बड़े-बड़े उपन्यासकारोंने अधिकतर इसी शैलीको अपनाया है। उपन्यासकार वहाँ सब जानता है—पात्रके भीतर क्या घट रहा है, उसके संपर्कमें आनेवाले क्या और कितना समझ रहे हैं, बाहर क्या घट रहा है अित्यादि सभी बातें उसे मालूम होती हैं। परन्तु सर्वज्ञताकी जवाबदेहीके कारण उसका कार्य बड़ा कठिन होता है। जो शैली सबसे सहज है, उसमें औचित्यका निर्वाह सबसे कठिन है।

§६८. अपने अुद्देश्यको सिद्ध करनेके लिये लेखक सारी घटनाओंका सन्निवेश करता है, पात्रोंके चरित्रोंको अभीष्ट दिशामें विकसित होने देता है, उनमें बातचीत कराता है और शैली-विशेषका आश्रय लेता है। कभी-कभी वह जिस अुद्देश्यको लेकर लिखने बैठता है, अन्ततक सिद्ध नहीं होता। 'प्रेमाश्रम'में लेखकका अुद्देश्य प्रेम और भ्रातृभावके महान् आदर्शका अंकित करना जान पड़ता है। ग्रंथकारने इसी अुद्देश्यसे कहानीका भित्ति-स्थापन किया था और चरित्रोंकी योजना की थी, पर अन्ततक जाकर यह अुद्देश्य दब गया है और अेक दूसरा प्रतिपाद्य प्रबल हो गया है। यह दूसरा अुद्देश्य है ज़मीन्दारी-प्रथाकी अनिष्ट-कारिता। लेखक का भावात्मक आदर्श गौण हो गया है और अभावात्मक आदर्श प्रधान।

§६९. उपन्यासके भिन्न-भिन्न तत्वोंका अलग-अलग और मिलाकर भी किया हुआ सूक्ष्म चित्रण और सफलतापूर्वक निर्वाह ही उपन्यासको बड़ा नहीं बना देता, बड़ा बनाती है अुद्देश्यकी महत्ता और उसकी सफल

सिद्धि । सब तत्त्व मिलकर पाठकके अूपर जिस प्रभावकी सृष्टि करते हैं उस प्रभावके मापपर ही उपन्यासका महत्त्व निर्भर है । घटना, पात्र, कथोप-कथन और शैली आदिका सफल निर्वाह उस प्रभावकी अपेक्षामें ही उत्तम हो सकता है । कभी उपन्यास-लेखकोंकी कृतियोंमें अिन तत्त्वोंका जोरदार सन्निवेश है, फिर भी उनसे पाठकके चित्तपर अच्छा प्रभाव नहीं पड़ता । वे मानव-जीवनकी सड़ान और गंदगीको मोहक बनाकर रखते हैं और अिस प्रकार पाठकको अेक प्रकारकी गंदी शराब मिलाकर मोहग्रस्त कर देते हैं । यह वस्तु कभी बढ़ी नहीं हो सकती । भोजनकी उत्तमताकी कसौटी केवल परिपाक, सुगंधि और द्रव्योंका सन्निवेश मात्र नहीं है, और न खूब सुस्वादु होना ही उसकी कसौटी है । भोजन अच्छा वह है, जो अिन सारे गुणोंके साथ मनुष्यको स्वस्थ और सबल बनावे । जो भोजन परिणाममें मोहग्रस्त कर देता है या रोगी बना देता है, या मृत्युका शिकार बना देता है, उसे अच्छा भोजन नहीं कह सकते । बुरे प्रभाववाला उपन्यास भी अैसा ही है । मानव-जीवनकी गंदगियोंको मोहक और आकर्षक करके चित्रण करनेवाले उपन्यास विषाक्त भोजनके समान घातक हैं । सुप्रसिद्ध पत्रकार पं. बनारसी-दास चतुर्वेदीने अैसे उपन्यासोंको 'घासलेटी साहित्य' नाम दे रखा है ।

§७०. प्रश्न हो सकता है, अुद्देश्यकी महत्ताकी परख क्या है ? मनुष्यका चरित्र जिस रूपमें आज परिणत हुआ है उसके कभी कारण हैं । नाना मनीषियोंने अिसे नाना रूपमें समझने-समझानेकी चेष्टा की है । अपने विशेष दृष्टिकोणका समर्थन तबतक नहीं किया जा सकता जबतक पूर्ववर्ती दृष्टिकोणसे उसकी श्रेष्ठता न प्रमाणित कर ली जाय । अिस प्रकार पूर्वमतको निरास करके नये मतके स्थापित करनेका नियम है । उपन्यास-लेखक दार्शनिक पंडितके अिस नियमको नहीं मानता; पर जीवनके प्रति उसका जो विशेष दृष्टिकोण है उसे वह कौशलपूर्ण ढंगसे स्थापित करते समय उस

विधान-शृंखलाके वास्तविक मूल हैं। 'कफ़न'में जिस दृष्टिकोणकी ही प्रधानता है। धार्मिक और सामाजिक दृष्टिकोणके प्रति उसमें कौशलपूर्ण प्रतिवादके भाव हैं। आर्थिक दृष्टिकोणकी प्रधानता जिस कहानीमें कुछ जिस प्रकार उपस्थित की गयी है कि मध्यमवर्गकी बहु-विधोषित करुणा और प्रेमकी कोमल भावनाओंका कोमलपन अत्यंत खोलला होकर प्रकट हुआ है।

उत्तम लेखक समाजकी जटिलताओंकी तहमें जाकर उसे समझता है और वहींसे अपनी विशेष दृष्टि पाता है। यदि कोई लेखक केवल परंपरागत रूढ़ियोंको—सत्य और असत्यकी निर्धारित सीमाओंको—बिना विचार ही उपन्यास या कहानी लिखने बैठता है तो वह बड़ी कृति नहीं दे सकता। उसे हमेशा जटिलताओंको चीरकर भीतर देखनेका व्रत लेना पड़ता है। ऐसा करनेके बाद यदि वह रूढ़ियोंको ही सत्य समझे तो कोई हर्ज नहीं, परन्तु सच्चाभी उसकी अपनी आँखों देखी होनी चाहिये। जिसके बिना वह बड़ी कृति नहीं पैदा कर सकता। साधारण पाठक भी जिस कसौटीपर उपन्यास-लेखकके अद्भुत और जीवन-विषयक उसकी विशेष दृष्टिभंगीकी महत्ता समझ सकता है।

§७१. अपने अद्भुतकी सिद्धिके लिये सभी लेखक अपनी तरफसे काट-छाँट और कमी-वेशी करके मानव-चरित्रको हमारे सामने रखते हैं। बात यह है कि कोई कितना भी ब्यौरेवार जीवनको उपस्थापित करनेका यत्न क्यों न करे, उसे बहुत-सी बातें छोड़नी ही पड़ेगी। किसी आदमीके जीवनमें ओक दिनमें जितने प्रयत्न और चेष्टाएँ होती हैं उनको लिपि-बद्ध करनेसे पोथा तैयार हो सकता है जिसलिये लेखक अपने विशेष अद्भुतकी सिद्धिके लिये और कथाको प्रवाहशील तथा मनोरंजक बनाये रखनेके लिये जितना भी आवश्यक है, उतना ही अंश लिपि-बद्ध करता है, बाकी जो

तुच्छ हैं, जो अनायास-ग्राह्य हैं, जो सुखा देनेवाली हैं, और जो अनावश्यक हैं, उन्हें छोड़ देता है। प्रश्न किया गया है कि क्या ऐसा करनेका उसे अधिकार है ?

अक श्रेणीके साहित्यिक हैं जो चरित्रोंमें काट-छाँट और सजाव-बनावको दोष समझते हैं। ये लोग यथार्थवादी कहलाते हैं। ये लोग मानव-चरित्रको उसके नग्नरूपमें—अर्थात् उसे बनाये-सजाये बिना—जैसा है वैसा ही रूप रख देनेके पक्षपाती हैं। उनके चरित्रोंका प्रभाव पाठकपर बुरा पड़ेगा या भला जिसकी वे परवा नहीं करते। उनके चरित्र अपने जीवनकी कम-जोरियाँ और मजबूतियाँ, दोष और गुण, अमृत और विष दिखाते हुये अपनी जीवन-लीला समाप्त कर देते हैं। संसारमें स्पष्ट ही दिखता है कि सब समय सत्कर्मोंका फल शुभ ही नहीं होता और असत् कर्मोंका फल अशुभ ही नहीं होता, जिसलिये भिन्न यथार्थवादी साहित्यिकोंके चरित्र अच्छा काम करके भी ठोकरें खाते रहते हैं, और अपमानित-लाञ्छित होते रहते हैं। अपने अनुभवोंके बलपर यथार्थवादीने देखा है कि संसारमें बुरे चरित्रोंकी ही अधिकता है और अच्छे-से-अच्छे समझे जानेवाले चरित्रमें भी दाग होता ही है। जिसीलिये यथार्थवाद मनुष्यके चरित्रको उसके नग्नरूपमें उपस्थित करता है। प्रेमचंदने यथार्थवादीके भिन्न गुणोंको ध्यानमें रखकर यह निष्कर्ष निकाला था कि यथार्थवाद हमें निराशावादी बना देता है। वह हमारी विषमताओं और खामियोंका नंगा प्रदर्शन है। वह मानव-चरित्रपरसे हमारा विश्वास उठा देता है और पाठकको ऐसा बना देता है कि उसके चारों ओर बुराही-ही-बुराही दिखायी देने लगती है। परन्तु उन्हें भी जिसमें संदेह नहीं कि समाजकी कुप्रथाको दिखानेके लिये यथार्थवाद अत्यन्त उपयुक्त है; क्योंकि जिसके बिना बहुत संभव है कि हम उस बुराहीको दिखानेके लिये

अत्युक्तिसे काम लें और चित्रको उससे कहीं काला दिखायें, जितना कि वह वास्तवमें है। लेकिन जब वह दुर्बलताओंके चित्रणमें शिष्टताकी सीमा लाँघ जाता है, तब आपत्तिजनक हो जाता है।

दूसरा दल आदर्शवादी कहलाता है। वह जैसे चरित्रोंकी सृष्टि करना पसंद करता है जो दुनियाकी कमज़ोरियोंसे अवर होते हैं, जो प्रलोभनोंसे ढिगते नहीं और जिनकी सरलता दुनियादारी और कूट-बुद्धिसे हारकर भी पाठकको अग्रत बनाती है। आदर्श-वादी यह नहीं मानता कि मनुष्यमें छोटा अहंभाव है, जो उसे आहार-निद्रा आदि पशु-सामान्य प्रवृत्तिबोंकी गुलामी करनेको ही प्ररोचित करता है, या जो सारी दुनियाको वंचित करके अपनेको समृद्ध बनानेमें रस पाता है वही वास्तव या यथार्थ है। उसके मतसे मनुष्यका सच्चा मनुष्यत्व उसका आत्म-त्याग है, सत्यनिष्ठा है, कर्तव्यपरायणता है, और इसीको वह बड़ा करके चित्रित करता है। वह कठिन-से-कठिन कष्टकी हालतमें भी अपने आदर्श पात्रके चेहरेपर शिकन नहीं पड़ने देता।

§७२. यथार्थवादके साथ रोमांसकी भी तुलना की जाती है। 'रोमांस' शब्द अंग्रेजीका है। साहित्यमें जिसका प्रयोग दीर्घकालसे होता रहा है, जिसलिये जिस शब्दसे जो कुछ समझा जाता है उसमें बहुत परिवर्तन भी होता रहा है। साधारणतः रोमांस उन साहस और प्रेम-मूलक कथाओंको कहा जाता है जो भारतीय साहित्यके गद्यकाव्यकी श्रेणीमें आते हैं (दे० §७९.) यही कारण है कि अंग्रेज पंडितोंमें 'कादम्बरी', 'दशकुमार-चरित' आदिको भारतीय रोमांस कहा है। रोमांसमें कल्पनाका प्राबल्य होता है और उसमें अनेक ऐसे वातावरणका निर्माण किया जाता है, जो जिस वास्तविक दुनियाकी जटिलताओंसे तो मुक्त रहता है पर जहाँ मनुष्यके मनोरोग वैसे ही होते हैं जो जिस दुनियाके होते हैं।

वस्तुतः रोमांसका वातावरण काव्यमय होता है और उसमें कल्पना और भाववेगका प्राधान्य होता है। यथार्थवादके यह ठीक विरुद्ध दिशामें जाता है। आदर्शवादके साथ यथार्थवादका अन्तर अदृश्यगत है, परन्तु रोमांसके साथ उसका विरोध प्रकृति-गत है। किसी पश्चिमी पंडितने रोमांसके मूलमें जो सत्य है उसकी तुलना काव्यगत सत्यसे की है। यथार्थवाद तथ्यजगत्के बाहरकी चिन्ता नहीं करता। रोमांस मनुष्यके चित्तकी उस वास्तविक मनोवाञ्छासे उत्पन्न है जो चिरन्तन है और सत्य है। ~~यथार्थवाद~~ सत्य ही रोमांसका भी सत्य है, क्योंकि रोमांस वस्तुतः गद्यकाव्य है।

§७३. उपन्यासकार परिस्थितियोंके सच्चे चित्रणसे विमुक्त नहीं हो सकता, परन्तु उसका अद्देश्य केवल फोटोग्राफी नहीं है, वह कलाकार है। यथार्थवाद चित्रका सिर्फ अंक पटलू है। केवल सच्चा जीवन-चित्रण भी अपना नैतिक संदेश रखता ही है। परन्तु सच्चा चित्रण होना चाहिये। बहुत-से लेखक यथार्थवादके नामपर समाजकी उन गंदगियोंका ही चित्रण करते हैं जो समग्र रूपका अंक नगण्य अंश मात्र हैं। यह यथार्थवाद नहीं हो सकता। यथार्थवाद भलेकी अपेक्षा करके बुरेके चित्रणको नहीं कहा जा सकता, फिर वह चित्रण कितना भी यथार्थ क्यों न हो। किसी प्रकार उस चीज़को आदर्शवाद नहीं कह सकते जो केवल रूढ़ि-समर्पित सदाचारके उपदेशका नामान्तर है। उपन्यासकारका व्यक्तिगत अद्देश्य और मतवाद ठोस तथ्योंपर आधारित होता है। उसका प्रचारित नैतिक संदेश जिन तथ्योंसे विच्छिन्न होकर कलाके ऊँचे सिंहासनसे न्युत हो जाता है। जिस प्रकार समग्ररूपसे विच्छिन्न बुराभियाँ अपना मूल्य खो देती हैं, उसी प्रकार समग्रसे विच्छिन्न भले-भले उपदेश भी फीके हो जाते हैं। उपन्यासका उपदेश भी काव्यके अर्थकी भाँति व्यंग्य होना चाहिये। वाच्य होनेसे उसका मूल्य कम हो

जाता है। जिसलिये प्रेमचंदजीने कहा है कि अच्छा उपन्यास वह है जहाँ यथार्थवाद और आदर्शवादका उचित समन्वय हो।

§७४. केवल यथार्थ चित्रण उपन्यास या कहानीको महान् नहीं बनाता। हिन्दीकी अनेक प्रसिद्ध कवियित्रीकी कहानियाँ हमने पढ़ी हैं। उस कहानियोंके स्त्री-पात्र बड़े ही सच्चे और सजीव थे। अनेक पात्रोंसे परिचय पानेके बाद मनुष्य बहुत-कुछ सोचने-समझनेका अवसर पाता है। परन्तु फिर भी उनकी कहानियोंमें समाजके प्रति सिर्फ अनेक नकारात्मक घृणाका भाव ही स्पष्ट हुआ है। पाठक यह तो सोचता है कि समाज किस प्रकार स्त्रियोंपर—विशेषकर शिक्षिता बहुओंपर—निर्दयताका व्यवहार कर रहा है, परन्तु उनके चरित्रोंमें कहीं भी वह भीतरी शक्ति या विद्रोह-भावना नहीं पायी जाती, जो समाजकी इस निर्दयतापूर्ण व्यवस्थाको अस्वीकार कर सके। कहीं भी वह मानसिक दृढ़ता नहीं पायी जाती, जो प्रतिकूल परिस्थितियोंमें भी दुःख पानेवालेको विजयी बना सके, जो स्वेच्छापूर्वक समाजका बलिवेदीपर बलिदान होनेका प्रतिवाद कर सके। जिसके विरुद्ध उनके चरित्र अत्यन्त निरुपाय-से होकर समाजकी अग्नि-शिखामें अपने-आपको होम देने हैं, और चुपकेसे दुनियाकी आँखोंसे ओझल हो जाते हैं।

सवाल यह नहीं है कि सचमुच ही ऐसा होता है या नहीं। सचमुच ही होता होगा। किन्तु सचमुचका बहुत-कुछ होना ही बड़ी बात नहीं है। अनेक जहाज तूफानमें अलक्ष्यता है। भयंकर संघर्षके बाद डूब जाता है। हजारों आदमी 'हाय-हाय' करते हुये समुद्रके गर्भमें बैठ जाते हैं। अनेक मरनेवालोंमें जहाजका वह धीर कप्तान भी है जो अंतिम क्षणतक अदम्य आशा और उत्साह लेकर अपनी सारी विद्या और बुद्धिके बलपर तूफानसे जूझता रहा और निरुपाय यात्रियोंको बचा लेनेके लिये जान छड़ाता रहा।

मरना कसानका भी सही है, और 'हाय-तोबा' मचानेवाले हजारों भीरु पात्रियोंका भी सही है। दोनों सचमुच ही दुःख हैं और दोनों ही यथार्थ हैं। परन्तु एक यथार्थ मनुष्यमें आशा और विश्वास पैदा करता है और दूसरा यथार्थ निराशा और भीरुता। कोभी भी लेखक जब दुनियाके लाख-लाख मनुष्योंमेंसे किसी एकको चुनकर अपने ग्रंथका नायक बनाता है तो वह चुनता ही है। चुनाव तो उसे करना ही पड़ेगा। तो फिर क्यों न ऐसे यथार्थ चरित्र चुने जायें जो यथार्थमें मनुष्य हों, मनुष्यका खाल छोड़े हों कड़े-मकोड़े नहीं ?

मेरे कहनेका यह मतलब नहीं कि दुनियाके दुःख और भवसादसे आँख मूँद ली जाय। आँख मूँदनेवाला बड़ा लेखक नहीं हो सकता। परन्तु लेखकसे यह आशा करना बिल्कुल असंगत नहीं है कि वह दुःख, भवसाद, और कष्टोंके भीतरसे उस मनुष्यकी सृष्टि करे जो पशुओंसे विशेष है, जो परिस्थितिओंसे जूझकर ही अपना रास्ता साफ करता आया है, जो सत्य और कर्तव्य-निष्ठाके लिये किसीकी स्तुति या निंदाकी बिल्कुल परवा नहीं करता। अन्हीं बातोंसे उपन्यास बड़ा होता है, काव्य महान् होता है, कहानी सफल कही जाती है।

§७५. ऐसा करना असंभव नहीं है। शिवरानी देवीकी कहानियोंको शुद्धाकरणके रूपमें लिया जा सकता है। 'जॉसूकी दो बूँदें' नामक कहानी जिस विषयमें पहले बतायी हुयी कहानियोंके विरोधमें रखी जा सकती है। जिस कहानीमें सुरेश नामक युवककी बेवफाई कनक नामक लड़कीके सर्व-नाशका कारण नहीं हो जाती। कनक अपने लिये रास्ता खोज लेती है। वह रास्ता सेवाका है। अगर उसका प्रेम नकारात्मक होता—अर्थात् उसमें लोभकी जगह विराग, क्रोधके स्थानपर भय और आश्चर्यकी जगह सदेह,

सामाजिकताके बदले अेकान्त-निष्ठा और संगमेच्छाकी जगह त्रीडाका सुदब होता तो वह भी शायद आत्मघात कर लेती ।

मनाविज्ञानके पांडित मनुष्यके दो प्रकारके चरित्रोंकी बात बताते हैं,—नकारात्मक या 'नेगेटिव' और धनात्मक या 'पोजिटिव' । लोभ, क्रोध आश्चर्य, सामाजिकता और संगमेच्छा धनात्मक गुण हैं और भिनके स्थानोंमें क्रमशः विराग, भय, संदेह, अेकान्तनिष्ठा और त्रीडा नकारात्मक । पहले विश्वास किया जाता था कि स्त्रियोंमें नकारात्मक गुण अधिक होते हैं और पुरुषोंमें धनात्मक गुण । आधुनिक कालके प्रयोगोंसे भिस विश्वासको बहुत अधिक ज़ोर देने योग्य नहीं समझा जा सकता । यह माना जाने लगा है कि प्रत्येक मनुष्यमें भिन दोनों प्रकारके गुणोंका मिश्रण होता है । जिसमें धनात्मक गुण अधिक होते हैं उसीका चरित्र आशा और विश्वासका संचाग कराते हैं ।

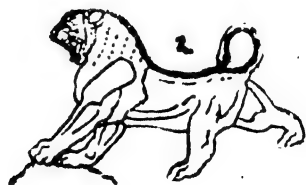
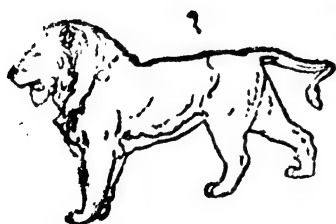
वस्तुतः कोभी भी लेखक अेक ब्यक्तिमें केवल अेक ही प्रकारके गुण दिखाकर आजके युगमें पाठकका विश्वास-पात्र नहीं बना रह सकता, क्योंकि मनुष्य-चरित्र दोनोंका मिश्रण है । मनाविज्ञानकी प्रयोगशालामें यह बात सिद्ध हुआ है कि कमज़ोर-चरित्रका आदमी जिस प्रकारके बलिष्ठ-चरित्रके संसर्गमें आता है उसी प्रकारका हो जाता है । अपन्यासके जीवन्त और बलिष्ठ पात्र पाठकोंके सहचर हैं । नाना विपत्तियों और कष्टोंके भीतरसे गुजरती हुआ उनकी कर्तव्य-निष्ठा और सच्चा मनुष्यत्व पाठकोंको बल देता है, परन्तु उनकी भिंद्रियपरायणता, कूट-बुद्धि और कुटिल-कर्म पाठकोंको दुर्बल और निरुत्साह बना देते हैं । परिस्थितियोंसे भौख मूँदना आदर्शवाद नहीं है । वस्तुतः सच्चा आदर्शवादी सच्चा यथार्थवादी होता है, वह मनुष्यका मनुष्यत्व पहचानता है और प्राण-धर्मका रहस्य समझता है ।

§७६. शायद यह बात सुननेमें आश्चर्यजनक मालूम दे कि मानवताके सच्चे स्वरूप और प्राणधर्मको पहचाननेवाला लेखक यदि चरित्र-चित्रणमें छोटी-मोटी गलतियाँ भी करे तो भी वह बड़ी कृति दे सकता है। हम शुरूसे ही जिस प्रसंगमें 'चित्रण' शब्दका व्यवहार करते आये हैं। यह शब्द चित्र बनानेकी विद्यासे लिया गया है; उपन्यास या कहानीके प्रसंगमें जिसका प्रयोग लाक्षणिक है। उपन्यास या कहानीमें हमें जो मानव-जीवन प्राप्त होता है उसे हम चित्रकी भाँति प्रत्यक्ष देखते हैं। इसीलिये बार-बार साहित्यमें जिस शब्दका प्रयोग होता है। यदि ऊपरकी बातको हम चित्रकी भाषामें कहनेका प्रयत्न करें तो वह कुछ जिस प्रकार होगा—किसी मनुष्यके चित्रमें यदि उसके हाथ-पैर ठीक-ठीक चित्रित न हों और फिर भी यदि आदमीका प्राणधर्म ठीक-ठीक चित्रित किया जा सका हो, तो चित्र बड़ी कृति बन सकता है! ऊपर-ऊपरसे यह कथन बड़ा विचित्र मालूम पड़ता है। आदमीके हाथ-पैर दुरुस्त नहीं और फिर भी वह चित्र बड़ा हो सकता है! मनुष्यका अन्यान्य जीवोंसे जो वैशिष्ट्य है वही मनुष्यका प्राणधर्म है—अर्थात् उसीको आश्रय करके मनुष्य मनुष्य बना हुआ है। यदि वह धर्म ठीक है तो यह कोई आवश्यक नहीं कि जिसके अंग-प्रत्यंग ठीक ही हों—हों तो बहुत अच्छा, न हों तो कोई बात नहीं। जायसी कुरूप थे, सूरदास अंधे थे, चौरंगीनाथ लँगड़े थे; फिर भी कौन कहेगा कि ये सिद्ध पुरुष नहीं थे।

भेक चित्रके उदाहरणसे समझनेपर यह बात ज़्यादा आसान हो जायगी। जिस विषयमें हम भारतवर्षके श्रेष्ठ शिल्पाचार्य श्री नंदलाल बसु महाशयके लेखसे भेक सुद्धरण यहाँ संग्रह कर रहे हैं। बसु महाशयने रवीन्द्रनाथके चित्रोंकी आलोचना करते हुए भेक बार कहा था कि उनके चित्र यथार्थ तो होते हैं पर यथार्थवादी नहीं होते। जब बहुत-से पाठकोंने उनसे जिस बातको स्पष्ट करनेका अनुरोध किया तो उन्होंने लिखा—

“पश्चिमी देशोंमें चित्रणीय वस्तुओंका अितना सूक्ष्म अध्ययन हुआ कि अेक शिल्पी-संप्रदाय वस्तुको जैसा वह है वैसा ही दिखानेपर अड़ गया । यही यथार्थवादिता (या ‘रियलिस्टिक’) है । किन्तु अेक सिंह अंकित करनेवाला चित्रकार सिंहके सभी अंगों और चेष्टाओंको अंकित करके भी— अर्थात् सिंहकी बनावटके प्रति पूर्ण अीमानदार रहकर भी—अेक अैसा सिंह बना दे सकता है जिसमें वह शौर्य, पराक्रम और अकुतोभय भाव नहीं आ सकता, जो सिंहत्वकी जान है । अुसका यह अंकित चित्र यथार्थवादी तो होगा, पर यथार्थ नहीं । दूसरी तरफ़ अेक शिल्पी सिंहके अंगोपांगोंके चित्रणमें ग़लती करके भी यदि अैसी सिंह-मूर्ति बना देता है, जिसे देखकर दर्शकके मनमें सिंहत्वका भाव जग अुठे, तो वह यथार्थवादी न हो करके भी बथार्थ सिंह अंकित कर सका है । रवीन्द्रनाथ बिसी अ्रेणीके शिल्पी थे ।

§७७. “अौसत शिक्षित व्यक्तिको अूपरकी बात ज़रा अज़ीब लगेगी । सिंहकी बनावट ठीक होनेपर भी क्यों सिंह ग़लत हो गया और बनावटमें ग़लती होनेपर भी क्यों ठीक हो गया, यह बात अूपर-अूपरसे पहेली-जैसी लगती है । बिस बातको यों समझा जायः—



“अपरके चित्रोंमें नं० १ भेक आधुनिक कलाकारका बनाया हुआ सिंह है । जिसमें सभी अंग ठीक-ठीक चित्रित हुअे हैं । जिसलिये इसे ‘रियलिस्टिक’ कहा जा सकता है । चित्र नं० २ भेक बहुत पुराने असीरियन कलाकारका अंकित सिंह है । जिसका अंग-विन्यास अतना यथार्थ नहीं है जितना प्रथम चित्रका है । फिर भी जिसमें सिंहत्व पूर्ण-मात्रामें विद्यमान है । जिस चित्रको देखनेवालेके मनमें सिंह-संबंधी सभी गुण जाग्रत हो जाते हैं । जिसलिये यह ‘रियलिस्टिक’ न होकर भी ‘रियल’ है । बैसा यह जिसलिये हुआ है कि सिंहत्वका जो छन्द है वह जिसमें वर्तमान है । यह ‘छन्द’ नं० ३ के चित्रमें दिखाया गया है । अनेक परिश्रम और अनुधावनके बाद कलाकारोंने जिस ‘छन्द’ का आविष्कार किया है । यही वह अरूप (abstract) धर्म है जो वस्तुके बिना भी सत्य है । रवीन्द्रनाथके चित्रोंमें यह धर्म वर्तमान है । वह कभी वस्तुके साथ है और कभी वस्तुसे अलग । जिसी ‘छन्द’ की यथार्थताके कारण अनेक चित्र ‘रियलिस्टिक’ न होकर भी ‘रियल’ हैं ।” [हिन्दी ‘विश्वभारती पत्रिका’, खंड १, अंक १]

§७८. कुछ लोग अपन्यासोंको तीन श्रेणीका मानते हैं—घटना-प्रधान, चरित्र-प्रधान और भाव-प्रधान । स्टीवेंसन जिसी मतके अपस्थापक थे । वे घटना-प्रधान अपन्यासको ही सबसे अुत्तम समझते थे । उनुके मतसे अपन्यासकारकी सबसे बड़ी सफलता यह है कि वह भेक बैसी मायाकी सृष्टि कर दे और रोचक परिस्थितियोंको जैसे मोहक ढंगसे अपस्थित कर दे कि पाठकोंकी कल्पना अुससे आकर्षित हुअे बिना न रह सके—अपन्यास पढ़ते समय पाठक अपनेको घटनाओंमें तन्मय कर दे और पात्रोंके साथ भेकाकार कर दे, ताकि पात्रोंके साहसपूर्ण कृत्योंको अपना-सा समझकर वह अुनमें अस लेने लगे ।

स्टीवेंसनका यह मत सर्वांशमें ग्राह्य नहीं है, यह हम आगे चलकर समझ सकेंगे; पर जिसमें सन्देह नहीं कि घटनाओंका मनोरंजक सन्निवेश उपन्यासकारका बड़ा भारी गुण है।

(१) हिंदीमें नाना प्रकारके घटना-प्रधान उपन्यास लिखे गये हैं। सबसे प्रधान और प्रथम प्रयत्न देवकीनंदन खत्रीके तिलस्मी उपन्यास हैं, जिनमें अयारोंके घात-प्रतिघातमूलक घटनाओंका सन्निवेश बड़ी तत्परताके साथ किया गया है। अिन उपन्यासोंमें अद्भुत तिलस्मोंका मिश्रण है, परंतु वे घटना-प्रधान उपन्यास ही हैं। यद्यपि अयारोंके चरित्रगत गुण भी अिनमें कम आकर्षक नहीं हैं, तथापि घटनाओंकी प्रधानता अिनमें स्पष्ट है। इसी प्रकार डकैती आदिके साहसिकतापूर्ण कथानक, जासूसी उपन्यास, प्रेमालयान, ऐतिहासिक और पौराणिक उपन्यास केवल घटनाओंके सन्निवेशसे ही मोहक बने हैं। (२) हिंदीमें प्रेमचंद, सुदर्शन और ' कौशिक ' आदि लेखकोंकी कहानियाँ और उपन्यास चरित्र-प्रधान श्रेणीमें पढ़ेंगे, और (३) ' प्रसाद ' का ' तितली ' और ' कंकाल ', शिवनंदन सहायका ' सौंदर्योपासक ' तथा ' हृदयेश ' की कहानियाँ भाव-प्रधान श्रेणीमें पढ़ेंगी।

§ ७९. जिन्हें भाव-प्रधान उपन्यास कहकर ऊपर अुल्लेख किया गया है अुनमें बहुत कुछ पुरानी कथा-आख्यायिकाओंके गुण हैं। अुनमें भाषाकी मनोहारिता, अलंकार-योजना, पद-लालित्य और भावावेग अितनी अधिक मात्रामें हैं कि अुन्हें गद्य-काव्य कहना ज्यादा अुचित होगा। उपन्यास विशुद्ध गद्य-युगकी अुपज है। अुनमें भाषाकी गद्यात्मकता और सहज भाव अुपेक्षित है। अिन उपन्यासोंमें यह बात नहीं है।

हिंदीके अेक प्रवीण विद्वान्ने उपन्यासको गद्य-काव्यका ही अेक अेद माना है। किन्तु यह बात आंशिक रूपमें ही सत्य है। पुराने ज़मानेके

‘वासवदत्ता’, ‘दशकुमार-चरित’, ‘कार्दंबरी’ आदि काव्योंसे ये आधुनिक उपन्यास भिन्न श्रेणीके हैं। उपन्यास नये यंत्र युगकी उपज हैं। नये यंत्र-युगने जिन गुण-दोषोंको उत्पन्न किया है उन सबको लेकर यह नया साहित्यांग अवतीर्ण हुआ है। छापेके कलने भिनकी माँग बढ़ाभी है और उसीने उनकी पूर्तिका साधन बताया है।

यह गलत धारणा है कि उपन्यास और कहानियाँ संस्कृतकी कथा-आख्यायिकाओंकी सीधी संतान हैं। ऊपर जिन भाव-प्रधान उपन्यासोंकी चर्चा हुआ है, उनकी रचनाके मूलमें संभवतः पुरानी कथा-आख्यायिकाओंका आदर्श था, परंतु शीघ्र ही यह भ्रम टूट गया कि शब्दोंमें संस्कार देकर गद्य-काव्य लिखना और आधुनिक ढंगके उपन्यास लिखना भेद ही बात है। संस्कार कविताका बड़ा भारी गुण है, परंतु उपन्यासमें वह थोड़ी मात्रामें ही काम देता है। चूँकि उपन्यास और कहानियाँ विशुद्ध गद्य-युगकी उपज हैं, भिसलिये उनकी प्रकृतिमें गद्यका सहज, स्वाभाविक प्रवाह है। भिस नवीन साहित्यांगका पुराने गद्य-काव्योंसे जो प्रधान अंतर है, वह आदर्श-गत है। यंत्र-युगने पश्चिममें जिस व्यावसायिक क्रान्तिको जन्म दिया उसके कभी फलोंमेंसे भेद है वैयक्तिक स्वाधीनता। यह वैयक्तिक स्वाधीनता ही उपन्यासोंका आदर्श है और काव्यकालका रुढ़ि-निर्धारित और परंपरा-समर्थित सदाचार कथा-आख्यायिकाओंका आदर्श है। उपन्यासमें दुनिया जैसी है वैसी ही चित्रित करनेका प्रयास होता है। भिस वास्तविकताके भीतरसे ही उपन्यासकार अपना आदर्श ढूँढ़ निकालता है (दे० ५७०-७१)। कथा और आख्यायिकाओंमें कवि कल्पनाके बलपर वास्तविक दुनियासे भिन्न भेद नहीं दुनिया बनाता है।

§८०. उपन्यास और काव्यमें यह मौलिक अन्तर है कि उपन्यास मौजूदा हास्यको मुलाकर भविष्यकी कल्पना नहीं कर सकता, जब कि

काव्य वर्तमान परिस्थितिकी संपूर्ण अपेक्षा करके अपने आदर्श गढ़ सकता है। यही कारण है कि उपन्यासकार वर्तमानपर जमा रहता है। प्राचीन ऐतिहासिक कथानककी रचनाके समय भी वह वर्तमान कालकी जानकारीयोंके बलपर ही अपना कार-बार चलाता है और जासूसी तथा वैज्ञानिक कथावस्तुको सम्हालनेमें भी आधुनिक जानकारीयोंकी जहाँतक पहुँच है, उसीके आधारपर अपनी कल्पनाओं और संभावनाओंकी सृष्टि करता है। वह कविकी भाँति जमानेके आगे रहनेका दावा नहीं करता। काव्य-दुनियाकी छोटी-मोटी तुच्छताओंको भी महिमा-मंडित करके प्रकाशित करता है, जो कुछ है उसे सजाकर, सँवारकर सुंदर और महत् बनानेकी साधना करता है।

वस्तुतः जहाँ कहीं भी तुच्छताको महिमा-मंडित करके प्रकाशित करनेका प्रयत्न है वहाँ उपन्यासकार कविका काम करता है। अंक अुदाहरण लिया जाय :—

कविवर रवीन्द्रनाथ ठाकुरने अनेक उपन्यास लिखे हैं जिनमें सर्वत्र काव्यका सुर ही प्रधान हो उठा है। उन्होंने जान-बूझकर अनेक उपन्यास ऐसा लिखा है जिसमें, आलोचकोंका मत है कि, कवित्वको दबाकर औपन्यासिकत्व प्रधान हो उठा है। जिस उपन्यासका नाम है 'भालञ्ज'। जिसमें नायिका बीमार पड़ जाती है और नायक किसी और लड़कीके साथ काम-काजमें लग जाता है। नायिकाको आँखियाँ होती हैं। ज्यों-ज्यों वह मृत्युके निकट पहुँचती जाती है त्यों-त्यों उसकी आँखियाँ बढ़ती जाती हैं। अपने देवरके समझानेसे वह संकल्प करती है कि मरते समय वह अपनी समस्त स्वार्थ-शुद्धिकी जलाँजलि देकर अपने हाथों उस लड़कीको पतिको सौंप जायगी। ऐसा मौक़ा आता है। उस मौक़ेपर मरती-मरती यदि वह कह

देती कि 'हे प्रिय, मैंने अपना सर्वस्व तुम्हें दिया है, जिस बालिकाके साथ अपना मान-अभिमान सब कुछ तुम्हें निःशेष भावसे देकर विदा लेती हूँ', और प्यारसे उस लड़कीका हाथ पालके हाथोंमें रखकर दम तोड़ देती तो यह बात कवित्वका एक सुन्दर अुदाहरण हो जाती। पर मौक़ा आनेपर वह ऐसा नहीं करती। अपनी तुच्छ जीर्ण्वाको अन्ततक वह अपने स्वागकी महिमासे महिमा-मंझित नहीं कर पाती। लड़कीको देखकर वह और भी जीर्ण्वासे जल उठती है और दुर्वाच्य कहती हुअी और मरनेके बाद भी उसे जलाती रहनेका अभिशाप देती हुअी दम तोड़ देती है। जिस प्रकार कवित्वका वातावरण छिन्न-विच्छिन्न हो गया है और अपन्यासकारकी वास्तव-प्रियता प्रधान हो अुठी है।

§८१. अपन्यास और कहानियाँ आजके ज़मानेमें बहुत शक्तिशाली और प्रभावोत्पादक साहित्यांग समझे जाते हैं। अिनके लेखकका अपना एक ज़बर्दस्त ब्यक्तिगत मत होता है, जिसकी सचाअीके विषयमें लेखकका पूरा विश्वास होता है। वैयक्तिक स्वाधीनताका यह सर्वोत्तम साहित्यिक रूप है। 'घासलेटी' अपन्यासके लेखकका अपना कोअी मत नहीं, जो एक ही साथ उसका अपना भी हो और जिसपर उसका अखण्ड विश्वास भी हो। अिसीलिये 'घासलेटी' लेखक ललकारे जानेपर या तो भाग खड़ा होता है या विक्पुब्ध होकर गाली-गलौजपर अुतर आता है। वह भीड़के आदमियोंको अपनी नज़रके सामने रखकर लिखता है, पर अपने प्रचारित मतपर उसे खुद विश्वास नहीं होता।

प्रेमचंदका अपना मत है जिसपर वे पहाड़के समान अविचलित खड़े हैं। जिस एक महागुणके कारण नाना विरोधोंके होते हुअे भी जैनेंद्रकुमारको साहित्यमें अपना स्थान बना लेनेसे कोअी नहीं रोक सका। अपन्यासकार अपन्या-

सकार है ही नहीं, यदि उसमें अपनी विशेष दृष्टि न हो और उस विशेष दृष्टि-पर उसका दृढ़ विश्वास न हो। महत्वपूर्ण उपन्यास या कहानी केवल अवसर-विनोदनका साधन नहीं है। वे जिसलिये महत्वपूर्ण होती हैं कि उनकी नींव मज़बूतीके साथ उन वस्तुओंपर रखी हुयी होती है जो निरंतर गंभीर भावसे और निर्विवाद रूपमें हमारी सामान्य मनुष्यताकी कठिनायियों और दुर्द्वोंको प्रभावित करती हैं। हम उपन्यासकारके रचना-कौशल, घटना-विकासकी चतुराभी, पात्रोंके सहज-स्वाभाविक विकासकी सचाभी और अपने निजी दृष्टिकोणकी अमानदारीके कारण मनुष्यमात्रके साथ अकास्मता अनुभव करते हैं, दूसरोंके दुःख-सुखमें अपनापन पाते हैं, और जिस प्रकार हमारा इन्द्रिय संवेदनशील और आत्मा महान् बनता है। हम पहले ही लक्ष्य कर चुके हैं कि यह अकास्मताकी अनुभूति साहित्यका चरम साध्य है।

७. नाटक

५८२. हमने उपन्यासकी समझनेका प्रयत्न किया है। अब नाटकको समझने जा रहे हैं। यह क्रम कालक्रमकी दृष्टिसे उल्टा है। पहले नाटकका आविर्भाव हुआ था और उसके बहुत बाद जाकर उपन्यासका हुआ। जिस तरह कालक्रमके हिसाबसे नाटककी विवेचना ही पहले करनी चाहिये थी, उपन्यासकी बादमें। प्रायः ही आलोचक लोग किसी क्रमका पालन करते हैं। जिसका कारण यह है कि उपन्यास असलमें नाटककी अपेक्षा शायिल कथानकका साहित्य है। नाटक अधिक ठोस कथानकका साहित्य है। जिसलिये उपन्यासका विश्लेषण सहज और अरुपायास-ग्राह्य होता है। दूसरे, नाटक उपन्यासकी भाँति केवल पुस्तकगत साहित्य नहीं है। वह रंगमंचको दृष्टिमें रखकर लिखा गया होता है—अर्थात् केवल पुस्तकमें लिखी हुयी बातें ही संपूर्ण नाटक नहीं हैं; वे अपने-आपकी पूर्णताके लिये रंगमंचकी अपेक्षा रखती हैं। उपन्यासमें यह बात नहीं होती; वह अपना रंगमंच अपने पात्रोंमें लिये फिरता है। तीसरे, उपन्यास-लेखक जानता है कि उसका पाठक अपनी सुविधा और अवसरके मुताबिक थोड़ा-थोड़ा करके पढ़ सकता है। जिसलिये वह किसी संकीर्णतामें बँधा नहीं रहता; जब कि नाटकका लिखनेवाला लेखक अच्छी तरह जानता है कि उसका नाटक दो या तीन बंटके भीतर द्रष्टाको देख लेना है। और जिसलिये आकार और विस्तारके मामलेमें वह संकीर्ण सीमामें बँधा रहता है। उसकी यह मनोवृत्ति नाटकको जहाँ अधिक ठोस बना देती है वहाँ अनेक कौशल ग्रहण करनेको बाध्य कर देती है। जिसलिये नाटक उपन्यासकी अपेक्षा अधिक जटिल होता है।

अब चौथा कारण यह है कि उपन्यासकारको अपने पात्रोंके भीतरी मनो-भावोंको खोलकर बता देनेकी स्वाधीनता प्राप्त रहती है, जो नाटककारको नहीं रहती। भिसलिये नाटक-लेखक जहाँ अपने उपस्थापनमें संक्षिप्त और ठोस होता है वहाँ अनेक बंधनोंसे जकड़ा भी रहता है। भिस पराधीनताके कारण उसे अनेक कौशल अवलंबन करने पड़ते हैं। भिन भिन्न-भिन्न कारणोंसे भिन्न-भिन्न कौशलोंके अवलंबनके कारण उपन्यासकी अपेक्षा नाटक अधिक ठोस होता है। भिसलिये यह मामूली कायदा-सा हो गया है कि पहले उपन्यासकी विवेचना कर लेनेके बाद ही नाटककी विवेचना की जाय।

§८३. जिन पंडितोंने पुराने शास्त्रोंका अध्ययन किया है उनका अनुमान है कि बहुत पहले भारतवर्षमें जो नाटक खेले जाते थे उनमें बातचीत नहीं हुआ करती थी। वे केवल नाना अभिनयोंके रूपमें अभिनीत होते थे। अब भी संस्कृतके पुराने नाटकोंमें भिस प्रथाका भग्नावशेष प्राप्य है। भिन नाटकोंमें जब कोभी पात्र कुछ करनेको होता है तो उसका निर्देश भिस प्रकार दिया जाता है—‘अमुक पात्र अमुक कार्यका अभिनय कर रहा है’ [शकुन्तला वृक्षसेचनं नाटयति]। यह भिस बातका सबूत बताया जाता है कि नाटकोंमें बातचीत अतनी महत्वपूर्ण वस्तु नहीं मानी जाती थी जितनी क्रिया। डिंडेराट नामक पश्चिमी पंडितके बारेमें प्रसिद्ध है कि उसकी यह अद्भुत आदत थी कि नाटक देखते समय कान बंद कर लेता था। ऐसा करनेसे वह नाटकीय क्रियाको बातचीतसे अलग करके देख सकता था और नाटककी अुकृष्टताको ठीक-ठीक समझ सकता था।

भिसमें कोभी संदेह नहीं कि नाटकोंमें क्रिया ही प्रधान होती है। भिसका मतलब यह हुआ कि नाटककी पोथीमें जो कुछ छपा होता है, उसकी अपेक्षा वही बात ज्यादा महत्वपूर्ण होती है जो छपी नहीं होती और सिर्फ

रंगभूमिमें देखी जा सकती है। नाटकका सबसे प्रधान अंग उसका क्रिया-प्रधान दृश्यांश ही होता है, और भिसीलिये पुराने शास्त्रकार नाटकको दृश्या-काव्य कह गये हैं।

§८४. अपन्यासमें जितने तत्त्व होते हैं वे सभी (दे० §६३) नाटकमें भी होते हैं। भिन तत्त्वोंके सम्मिलित झोरसे ही नाटक क्रिया-परायण होता है। भिसीलिये उसमें भी कथावस्तु उतना ही महत्त्वपूर्ण अंग है जितना अपन्यासमें, परंतु, जैसा कि शुरूमें ही बताया गया है, नाटककार हर मामलेमें बहुत-से बन्धनोंसे बंधा रहता है। भिसीलिये वह बड़ी सावधानीसे उन कम-से-कम घटनाओंका सन्निवेश करता है जिसके बिना काम चल ही नहीं सकता। यदि वह जैसे बेकार दृश्योंकी अवतारणा करे, जो नाटकमें कोई अद्देश्य ही नहीं सिद्ध करते, तो उसका नाटक शिथिल हो जायगा। शैथिल्य नाटकका बड़ा भारी दोष है। परन्तु हर बातमें नाटककारको स्टेजकी सुविधा-असुविधाका ध्यान रखना पड़ता है। आजकलके वैज्ञानिक आविष्कारने स्टेजमें ऐसी अनेक सुविधाएं ला दी हैं, जिनके कारण आजके नाटककारका प्राचीन नाटककी अपेक्षा कम घटनाओंके सन्निवेशसे भी काम चल जाता है। कालिदास और भवभूतिके नाटकोंमें जैसे बहुतसे दृश्य अवतरित किये गये हैं, जिन्हें आजका नाटककार छोड़ देता और स्टेजमें ऐसा निर्देश दे देता, जिससे वे बातें बिना कहे ही सहृदय श्रोताकी समझमें आ जातीं। भिब्सन आदि आधुनिक नाटककार उस प्रकारके घटना-बहुल दृश्योंकी अवतारणा न करके अकेले खास बातपर घटनाओंको भिस प्रकार केन्द्रित करते हैं कि उनका अद्देश्य प्रतिफलित हो जाता है। भिसलिये नाटकीय कथावस्तु औपन्यासिक कथावस्तुसे ज्यादा कठिन होती है।

भिस (नाटकके) कथावस्तुके दो अंग होते हैं—दृश्यांश और सूच्यांश। अर्थात् अकेले तो वह वस्तु जो नाटककी क्रियाको अग्रसर करती है

और सहृदयको रसानुभूतिके अनुकूल करती है। नाटककारको यह समझना चाहिये कि कथावस्तुमें कौन-सा दृश्यांश होगा और कौन-सा सूच्यांश। हिन्दीके अनेक नामी नाटककारने रामके वन जाते समय नागरिकोंका रोकना, बलिष्ठका व्याख्यान देना आदि बातें बड़े आडंबरके साथ दृश्य-रूपमें अंकित की हैं, जब कि कैकेयीका वर माँगना और राजाका शोकाकुल होना केवल नागरिकोंके बातचीतके रूपमें सूचित भर कर दिया है। स्पष्ट ही वे कथाके अनेक मार्मिक अंशको तरह दे गये हैं, जो सहृदयके रसबोधको जागृत करता और अभिनेताके अभिनय-कौशलकी कसौटी होता। अगर कालिदासने दो नागरिकोंमें बातचीत कराके यह सूचना दे दी होती कि शकुन्तलाको राजा दुष्यन्तने अस्वीकार कर दिया, तो उनका 'अभिज्ञान शाकुन्तल' अत्यन्त दारिद्र्य हो जाता। जिसलिये नाटकके कथावस्तुका विचार करते समय देखना चाहिये कि नाटक-कार जिन बातोंको रंगमंचपर अभिनीत हाँते दिखाना चाहता है वे मार्मिक अंश हैं या नहीं, और पूर्ववर्ती या परवर्ती घटनाओंकी अनुभूतिको गाढ़ करनेमें कोणी सहायता पहुँचा रही है या नहीं।

§८५. पुराने ज़मानेके नाटकोंमें केवल सूचना देनेके लिये पाँच प्रकारके कौशलका निर्देश है। भिन्हें अर्थोपस्थापक कहा गया है। प्रधान दो हैं—'प्रवेशक' और 'विष्कम्भक'। 'विष्कम्भक' या 'विष्कम्भ' सिर्फ दो पात्रोंमें (जो कभी भी उत्तम श्रेणीके नहीं होते) बातचीतके द्वारा भावी या अतीत अर्थकी सूचना देनेके लिये अंशके आरंभमें जोड़ा जाता है। जब जिसके पात्र मध्यम श्रेणीके होते थे और शुद्ध (संस्कृत) भाषामें बात करते थे तो जिसे 'शुद्ध विष्कम्भक' कहा जाता था और जब सुनमेंसे अनेक निम्न-श्रेणीका होता था और कौकिक (प्राकृत) भाषा बोलता था तो सुने 'मिश्र-विष्कम्भक' कहा जाता था। 'विष्कम्भक' नाटकके आरंभमें भी आ सकता था। 'प्रवेशक'

ठीक जिसी तरहकी चीज़ है। अन्तर केवल यह है कि जिसके पात्र निम्न-श्रेणीके होते थे, प्राकृतमें बात करते थे और नाटकके आरंभमें जिसका प्रयोग नहीं होता था।

पर्वके भीतरसे किसी आवश्यक बातकी सूचना देनेको 'चूलिका' या 'खण्ड चूलिका' कहते थे। किसी अंकके अन्तमें आगामी अंकके विषयमें दी गयी सूचनाको 'अंकमुख' और अनेक अंकोंकी क्रिया लगातार दूसरे अंकतक जब चलती रहे तो उसे 'अंकावतार' कहा जाता था। भिन कौशलोंसे ऐसी बातोंकी सूचना दी जाती थी, जो रंगमंचपर अभिनीत होनेके योग्य नहीं समझी जाती थीं।

५८६. उपन्यासकी भाँति नाटकमें भी अकाधिक कथावस्तुमें रह सकती हैं। अनेक घटना प्रधान होती हैं, बाकी अप्रधान। प्रधानको पुराने आचार्य 'आधिकारिक' और अप्रधानको 'प्रासंगिक' कह गये हैं। रामायणमें रामकी कथा 'आधिकारिक' है और सुग्रीवकी 'प्रासंगिक'। 'प्रासंगिक' कथाओं दो प्रकारकी होती हैं:—

(१) वे, जो 'आधिकारिक' कथाके साथ बराबर चलती रहें और
(२) वे जो थोड़ी दूरतक ही चलें। पहलीको 'पताका स्थान' और दूसरीको 'प्रकरी' कहते हैं। नाटकमें यदि दो कथावस्तुओंका जिस प्रकार सम्बन्ध हो कि दोनों ही प्रधान-सी हों या परस्पर अनेक-दूसरेसे असम्बद्ध जान पड़ें, वहाँ नाटककार सफल नहीं कहा जा सकता। जिस बातको 'अज्ञातशत्रु' नामक 'प्रसादजी'के नाटकसे समझा जा सकता है। 'अज्ञातशत्रु' की कथामें तीन घटनाओं अनेक-दूसरेसे गुँथी गयी हैं :—

(१) मगधके राजघरानेका कलह, जिसके कारण बृद्ध राजा बिंबसार और रानी वासुकी राजप्युत हुयी हैं, (२) कोशलके राजा प्रसेनजित और

अनुके पुत्र तथा रानीका पारस्परिक मनोमालिन्य और (३) कौशाम्बीके राजा अुदयन और अनुकी रानी मार्गंधी तथा पद्मावतीका विवाद । मार्गंधी ही अन्तमें चलकर श्यामा वेश्या बन जाती है और वही आगे जाकर आन्न-पाली । यह तीसरी घटना बहुत सार्थक नहीं है । मार्गंधीका श्यामाके रूपमें घर छोड़कर बाज़ारमें जा बैठना थोड़ा-सा नाटकीय अुद्देश्य सिद्ध ज़रूर करता है, पर वह नाटकका अत्यन्त आवश्यक अंग नहीं है । अब अिन घटनाओंपर विचार किया जाय ।

वस्तुतः प्रथमोक्त दो राजघरानोंके घरेलू कलहसे ही नाटककी घटना बनी हुअी है । वे दोनों घटनाओं सामानान्तर-सी हैं, यद्यपि दोनोंका नियोग दो तरहसे हुआ है । दोनोंमें ही पिता-पुत्रका झगड़ा है । दोनोंमें ही विद्रोही पुत्रोंकी माताओं अुन्हें अुत्तेजित करनेमें प्रमुख भाग लेती हैं । परन्तु मगधका बड़ा सम्राट् बिंबसार नकारात्मक चरित्रका पात्र है (दे० § ७५), जब कि कौशलका प्रसेनजित् धनात्मक (दे० § ७५) । अिसका नतीजा यह होता है कि पहला सिंहासन त्यागकर बंदी हो जाता है और अुसका विद्रोही पुत्र सम्राट् बन बैठता है, जब कि दूसरा (प्रसेनजित्) गद्दीपर जमा रहता है और पुत्रको देश-निकालेकी सज़ा देता है ।

ये दोनों कथानक बहुत कुछ निरपेक्ष-से हैं । कोशलवाली कहानी मगधवाली कहानीकी अपेक्षा गौण केवल अिस अर्थमें है कि मगधका गृह-विवाद पहले होता है और अुसका समाचार पानेपर ही कोशलवाला गृह-विवाद आरंभ हो जाता है, यद्यपि आगेकी घटनाओंसे हम जानते हैं कि अिस गृह-विवादके पीछे बहुत पुराना झगड़ा है । यह निर्णय करना कठिन है कि अिनमें कौन-सी घटना 'आधिकारिक' है और कौन-सी 'प्रासंगिक' । नाटकके नामसे जान पड़ता है कि मगधवाली कथाको ही नाटककार प्रधान

मानता है। जिस कथाको अग्रसर करनेमें कोशलवाली घटनासे थोड़ी सहायता मिली जरूर है, पर वहाँ भी यह निर्णय करना कठिन ही है कि अजातको शैलेंद्रसे अधिक सहायता मिली है या शैलेंद्रको अजातसे। केवल एक चरित्र—मल्लिकासे—जो कोशलवाली घटनाका परिणाम है—दोनों घटनाओंका घनिष्ठ संबंध है और जिस एक ही सूत्रकी सहायिका होनेके कारण कोशलवाली घटनामें प्रासंगिकता आ गयी है। अुदयनवाली तीसरी कथाकी एकमात्र देन श्यामा है, जो नाटकके घटना-विकासमें महत्वपूर्ण भाग लेती है, पर अगर वह पड़ले मागंधीके रूपमें रानी न रही होती और सिर्फ काशीकी वेश्या ही होती तो नाटककी कोमी हानि नहीं होती। उसके रानीत्वकी सूचना बादमें केवल विदूषककी बातचीतमें आती है—खुद वह विदूषक भी जिस दृश्यमें केवल भिसलिये खड़ा कर दिया गया है कि नाटककारने आन्नपालीकी जो कहानी नाटकमें लिख दी है उसको कुछ सार्थक बना दिया जाय। किन्तु वह भी बेकार ही है। यदि आन्नपालीके मागंधी रूपका कथन नितान्त आवश्यक भी होता तो कभी दृश्योंकी अवतरणिका न करके उसे सूच्य रूपमें उपस्थित किया जा सकता था।

५८७. कुछ लोगोंने यह भ्रम फैला दिया है कि नाटकमें चरित्र-चित्रण गौण वस्तु है। वस्तुतः चरित्र-चित्रण और घटना-विन्यास दोनों सम्मिलित भावसे ही इस महान् गुणको उत्पन्न करते हैं जिसे क्रिया कहते हैं। उत्तम चरित्र-चित्रण नाटककारकी कृतिको महान् बनाता है। सिर्फ घटनाओं ही यदि बाहरसे आ-आकर पात्रोंको विशेष दिशामें अग्रसर करती रहें तो पात्र निर्जीव जड़-पिंडके समान मालूम होंगे और नाटकीय प्रभाव उत्पन्न नहीं हो सकेगा। शकुन्तलाका आश्रममें आत्म-समर्पण और बादमें अपने प्रेमीके द्वारा प्रत्याख्यात होकर रोष-दीप्त होना महज अपने-आपमें

स्वतंत्र बाहरी घटनाओं नहीं हैं, बल्कि शकुन्तलाके सरल और निष्कपट चरित्रके भीतरसे उत्पन्न हुआ है। 'उत्तर रामचरित' में राम-द्वारा सीताका निर्वासन रामके भीतरी चरित्रकी तर्क-संगत परिणति है।

यह ज़रूर है कि नाटककार उपन्यासकारकी भाँति अपने पात्रोंके चरित्र-विश्लेषणका सुयोग नहीं पाता। उसे अपने पात्रोंका चरित्र-चित्रण थोड़े-से बिशारोंसे कर देना पड़ता है। उसका प्रधान अवलंब उस पात्रकी बातचीत और अन्य पात्रोंकी, उसके संबंधमें की हुआ, अकितियाँ होती हैं। परन्तु, जैसा कि शुरूमें ही कहा गया है, नाटकमें यह बात अतनी महत्वपूर्ण नहीं है कि पात्र क्या कहता है, महत्वपूर्ण बात यह है कि वह क्या करता है। घटना और पात्र अके दूसरेसे धक्का खाकर आगे बढ़ते रहते हैं और जिस घात-प्रतिघातसे उत्पन्न क्रियाओंके द्वारा हम पात्रोंके चरित्ररूपी ग्रंथके पन्नेपर पन्ने खोलते जाते हैं। नाटककारका बड़ा कठिन कार्य यह है कि वह प्रतिमुहूर्त भिन्न-भिन्न पात्रोंके रूपमें नया-नया मनोभाव स्वीकार करता रहता है और किसीलिये उसका व्यक्तिगत मत और विचार बराबर दबते रहते हैं। किसी बातको नाटकका 'निर्वैयक्तिक तत्त्व कहते' हैं।

१८८. कथा-वस्तु और पात्रोंके घात-प्रतिघातसे नाटक महान् बनता है। नाटककार यदि पात्रों और घटनाओंको होशियारीसे सम्हाल सका और घटना-विन्यासकी सुकुमार अवस्थाओंको पहचान सका, तो अत्यन्त मामूली कहानीको भी महिमा-मण्डित कर दे सकता है। जिसका सर्वोत्तम उदाहरण कालिदासका 'अभिज्ञान शाकुन्तल' है, जिसे संक्षेपमें 'शकुन्तला नाटक' कहा जाता है। महाभारतकी सीधी-सादी कहानीको सम्हालनेमें नाटककारने कमालकी सुकुमार प्रतिभाका परिचय दिया है।

महाभारतकी कहानी सीधी है। राजा दुष्यन्त कण्वके आश्रममें जाता है। शकुन्तलाको देखकर आकृष्ट होता है। वह निस्संकोच अपना

अप्सरासे जन्म होना बता जाती है। दोनोंमें कुछ बहस होनेके बाद उसे यत्नीन हो जाता है कि गांधर्व-विवाह धर्म-संगत है। गांधर्व-विवाह हो जाता है, परन्तु उसमें शकुन्तला शर्त करा लेती है कि उसीका पुत्र राजा होगा। राजा राजधानीको लौट आता है। शकुन्तलाके पुत्र होता है। उसे ऋषिके शिष्य दरबारतक पहुँचाकर चले आते हैं। राजा अस्वीकार करता है। शकुन्तला कड़ी-कड़ी बातें सुनाती है। फिर आकाशवाणी होती है कि शकुन्तलाका पुत्र वस्तुतः दुष्यन्तका ही पुत्र है और राजा उसे स्वीकार करता है तथा बताता है कि चालाकीसे देव-वाणी द्वारा यह कहलवा लेना ही उसका अुद्देश्य था कि भरत वस्तुतः दुष्यन्तका ही पुत्र है।

यही वह सीधी-सादी कहानी है जिसे कालिदासने अपने नाटकके मूल कथानकके रूपमें पाया था। जिस अत्यन्त सरल कहानीको कालिदासकी जादू-भरी लेखनीने अेकदम नयी काया दे दी है। यहाँ लज्जाशीला तापस-कुमारी अपना जन्म-वृत्तान्त स्वयं नहीं कहती। उसकी सखियाँ केवल उस ओर भिशारा-भर कर देती हैं। बाक्की बुद्धिमान् राजाको स्वयं समझ लेनेको छोड़ देती हैं। उसके प्रेमोदय और गांधर्व-विवाह तूलीके अत्यन्त सुकुमार स्पर्शसे चित्रित किअे गअे हैं। राजाके अनुचित आचरणको शापकी कथासे ढँक दिया गया है, और जिस आचरणकी थोड़ी-सी जिम्मेदारी शकुन्तलापर भी ढालकर कविने करुणतर अनुभूति जागृत करनेका अवसर दिया है।

शकुन्तला जब दरबारमें पति-दर्शनकी आशासे अुपस्थित होती है तो शापकी घटना अेक विचित्र नाटकीय 'भाग्य-विडंबन' (दे० ५९५) का काम करती है। राजाके मर्मान्तक प्रत्याख्यानको जिस शापकी कथाने अैसा बना दिया है कि सहृदयका कषोभ अेक विचित्र कण्ठ रससे भीगकर अूपर आनेके अयोग्य हो जाता है। राजापर झुँझलानेके बदले वह उसपर दया

करता है। शकुन्तलाको शापके वृत्तान्तोंसे अनभिज्ञ रखकर नाटककारने भिस प्रसंगको अद्भुत मानसिक द्रष्टव्योंका करुण चित्र बना दिया है। शकुन्तलाका रोष, राजाका प्रत्याख्यान, ऋषि-शिष्योंका शकुन्तलाको छोड़ जाना—सब कुछ विशिष्ट रस-परिपाकके कारण बन जाते हैं।

महाभारतकी शकुन्तलाकी भाँति कालिदासकी शकुन्तला राजाको शापकी धमकी नहीं देती। उसकी बातें राजवधू और ऋषि-कन्याके गौरवके अनुकूल हैं। दुष्यन्त उत्तम नायक है, क्योंकि वह राजकर्तव्योंका समुचित पालन करनेवाला है। उसका निःस्वार्थ कर्तव्यमय जीवन राजर्षिकी तपस्याका जीवन है। शकुन्तलाका परित्याग उसके अज्ज्वल चरित्रको अज्ज्वलतर बनाने योग्य ही सिद्ध हुआ है; क्योंकि अनजानी पराधी स्त्रीको पत्नीके रूपमें स्वीकार कर लेना भी पाप है, और राजा असलमें भिस पापसे बचनेकी ही कोशिश कर रहा था। शकुन्तलाका उसके प्रति जो प्रेम है वह दुःखकी अग्निसे परिशुद्ध है। अन्तिम मिलन प्रेम-द्रविता बालिकाका नहीं, बल्कि तपःशुद्धा, मातृत्वके गौरवसे गौरवान्वित, विगतकलमषा, साध्वी शकुन्तलाका मिलन है।

विरोधी परिस्थितियों और व्यक्तित्वोंकी सृष्टि करके अपने पात्रोंके चरित्र-गुणको अज्ज्वल करनेमें भी कविने कमालकी होशियारीसे काम लिया है। लेकिन शकुन्तलाकी तुलनामें किसी भी स्त्री-पात्रको रंगमंचपर दर्शकके सामने नहीं आने दिया है। विदूषक सदा राजाके साथ रहता है, परन्तु अगर वह शकुन्तलाके प्रेमका साक्षी होता तो सारे नाटकका रस फीका हो जाता। ठीक मौक़े परसे नाटककारने उसे कौशलपूर्वक हटा दिया है।

कण्व बड़ा आकर्षक चित्र है। वे सन्तानहीन ऋषि हैं, पर संतानके अहैतुक प्रेमसे उनका हृदय भरा है। मरीच और दुर्वासा भिन दो ऋषियोंको

तुलनामें खड़ा करके कविने उनके हृदयकी गंभीरता, अुदारता और प्रेम-प्रवणताको अति अुज्ज्वल कर दिया है। किसी प्रकार और चरित्रोंके चित्रणमें और घटनाओंके गति-विकासमें उनका संयोजन करके 'शकुन्तला' को कालिदासने विश्व-साहित्यकी अमर विभूति बना दिया है। चरित्र-चित्रण अितना सूक्ष्म और कौशलपूर्ण है कि थोड़े समयमें दिख जानेवाले अत्यन्त गौण चरित्र भी स्पष्ट हो अुठे हैं। शार्ङ्गधर और शारद्वत बहुत थोड़े समयके लिये रंगमंचपर आते हैं, बातें भी कम ही करते हैं, पर अुतनेमें ही स्पष्ट हो गया है कि शार्ङ्गधर अुद्धत गर्बीला है, राजाको खरी-खरी सुना देता है; और शारद्वत शान्त गंभीर है, और कन्या-पक्षके आदमीको जिस प्रकार बात करनी चाहिये वैसी बात करता है।

५८९. मतलब यह कि पात्रोंके चरित्र और घटनाओं अेक-दूसरेसे टकराकर जब नाटकको गतिशील बनाये रखें तभी वे सफल होती हैं। यह बात अुपन्यासके लिये भी सत्य है। कोअी भी रचना तभी सफल हो सकती है, जब हम यह अनुभव करते रहें कि कुछ भिन्न-भिन्न स्वभावके ब्यक्ति विभिन्न अुद्देश्योंको लेकर अेकत्र हुअे, और उनके स्वभावगत और अुद्देश्यगत विरोधोंके संघर्षसे कुछ परिस्थितियोंमें घटनाओं अग्रसर होती गर्भी। अिसलिये पात्रोंका स्वभाव और उनका अुद्देश्य नाटकीय कथा-वस्तुके लिये परम आवश्यक है। उनकी अपेक्षा दोष है।

५९०. जैसा कि अुपर बताया गया है, पात्रोंके चरित्र-चित्रणका अेक प्रधान अवलंब अुनकी बातचीत है। बातचीतसे हम अुनके भीतरी मनोभावोंका आभास पाते हैं और अुनकी क्रियाओंके पीछे रहनेवाले अुनके विचार समझ पाते हैं। अिसीलिये भरतमुनिके 'नाट्यशास्त्र'में पात्रोंकी बातचीतको नाट्यका शरीर बताया गया है। अुपन्यासमें बातचीतके द्वारा लेखक अपने अुद्देश्यको

व्यक्त कर सकता है, अपने मान्य सिद्धान्तोंके गुण-दोषकी विवेचना कर सकता है, अन्य पात्रोंके चरित्रकी व्याख्या करा सकता है, पर नाटककारको भितना अवकाश नहीं होता। नाटककार जो बातचीत कराता है उसका अद्देश्य चरित्रके भीतरी मनोभावों और वास्तविक स्वभावको व्यक्त करके उसके चरित्रगत वैशिष्ट्यको दिखाना होता है। नाटकीय वार्तालापका औचित्य विचार करते समय यह देखना चाहिये कि जिससे पात्रके चरित्रगत विशेषता पर क्वा प्रकाश पड़ता है। किसीपरसे उसकी सार्थकताका निर्णय होना चाहिये।

§९१. ऐसा संभव है कि पात्र एक ऐसी बात प्रकाश्य रूपमें कहे जो उसका भीतरी मनोभाव न हो, किसी कारणवश वह झूठ बोल रहा हो। ऐसी हालतमें नाटककार एक 'कौशल' अवलंबन करता है। वह या तो पात्रसे कोझी 'स्वगत' अुक्ति कराता है—अर्थात् पात्र अपने आपसे ही बातचीत करके असली रहस्य खोल देता है, या फिर, यदि पात्रका कोझी विश्वसनीय साथी वहाँ मौजूद हो तो उससे 'जनान्तिक'में बात करा देता है। यह 'जनान्तिकवाली' बात सिर्फ उसका विश्वासपात्र व्यक्ति ही सुनता है।

ये दोनों बातें अजीब-सी लगती हैं। रंगमंचसे बहुत दूर बैठा हुआ श्रोता 'जनान्तिक' की बातें सुन लेता है, पर पास खड़ा आदमी नहीं सुन पाता, ऐसा मान लिया जाता है। 'स्वगत' अुक्तिमें तो कभी-कभी लंबा व्याख्यान होता है। नाटकके रंगमंचके सिवा दुनियामें और कहीं भी दुकस्त होशवाला आदमी जिस प्रकार अपने आपको व्याख्यान नहीं सुनाता। आलोचकोंमें जिस प्रथाके औचित्यको लेकर काफी बहसें हुई हैं, पर ये दोनों बातें सार संसारके नाटककारोंकी चिराचरित प्रथाओं हैं।

वस्तुतः स्वगत-अुक्ति पात्रका मानसिक सोच और वितर्क है। नाटककार अपने श्रोताओंकी सुविधाके लिये उन वितर्कोंको जोरसे बुलवाता

है। ज़मानेसे श्रोता भी उसके साथ जिस प्रकारकी रियायत करता आता है। भारतीय नाटकोंमें जिससे मिलती-जुलती एक और भी विधि है। जिसमें 'आकाश-भाषित' कहते हैं। जिसमें पात्र जिस प्रकार बातचीत करता है मानों दुतले परसे कांजी उससे कुछ पूछ रहा है और वह उसका जवाब दे रहा है। प्रतिबार वह श्रोताओंके सुभीतेके लिये स्वयं ही पूछ लेता है— 'क्या कहा?—अमुक बात?' और फिर उस अमुक बातका जवाब देता है।

आजकलकी यथार्थवादी प्रवृत्ति जिस प्रकारकी रूढ़ियोंको भड़ा रूढ़िके रूपमें ही प्रहण करने लगी है। आधुनिक नाटककार जिस प्रथाको छोड़ने लगे हैं और साधारण बातचीतके भीतरसे ही पात्रके भीतरी मनो-भावोंको चित्रित करनेका प्रयत्न करने लगे हैं। यह कठिन कार्य और भी कठिन जिसलिये हो गया है कि आजकलके नाटक अधिकाधिक मनोवैज्ञानिक होते जा रहे हैं; फिर भी, आधुनिक नाटककारने सफलतापूर्वक अनि रूढ़ियोंका परित्याग किया है।

§९२ 'रंगमंच' की सुविधा-असुविधाके अनुसार नाटककी कारीगरीमें बराबर परिवर्तन होता आया है। आजकल 'रंगमंच' को वास्तविक और यथार्थ रखनेकी प्रवृत्ति बहुत बढ़ गयी है। जैसा करनेसे सब समय दर्शकके साथ न्याय नहीं किया जाता। दर्शककी कल्पनाको भी पूरा अवकाश मिलना चाहिये। 'रंगमंच' के दृश्यकी ओर बिशारा-भा हो और। की दर्शककी कल्पनाके ऊपर छोड़ दिया जाय तो ज़्यादा सरसता आ सकती है। कविवर रवीन्द्रनाथ ठाकुरने 'रंगमंच'की अतिथार्थवादी बनानेकी प्रवृत्तिको 'लड़कपन' कहा था! जिस दृष्टिसे प्राचीन भारतीय 'रंगमंच' आधुनिक 'रंगमंचों'की अपेक्षा अधिक सरस और गंभीर कहे जा सकते हैं, यद्यपि वे जितने सुसज्जित नहीं होते थे।

भारतीय आचार्योंने अभिनयके चार अंग माने हैं :—‘आंगिक’, ‘वाचिक’, ‘आहार्य’ और ‘सात्त्विक’ । ‘आंगिक’ अभिनय देह और मुख-संबंधी अभिनयको कहते हैं । प्राचीन ग्रंथोंमें सिर, हाथ, कटि, वक्ष, पार्श्व और पैर आदि अंगोंके सैकड़ों प्रकारके अभिनय बताये गये हैं । भिन अभिनयोंका किस-किस कार्यमें प्रयोग होगा, यह भी विस्तृत रूपसे बताया गया है । ‘वाचिक’ वचन संबंधी अभिनयको कहते हैं । पदोंका स्पष्ट उच्चारण, उचित स्थानपर जोर (काकु) आदिकी कला जिसीमें गिनी जाती है । ‘आहार्य’ रंगमंचकी सजावट और पात्रोंके वेश-विन्यासको कहते हैं । रंगमंचमें यथार्थताकी झलक ले आ देनेके लिये उन दिनों तीन प्रकारके पुस्त व्यवहृत होते थे । वे या तो बाँस या सरकंडेके बने होते थे जिनपर कपड़ा या चमड़ा मढ़ दिया जाता था, ताकि पहाड़, वन आदिकी झलक दे सकें; या फिर यंत्रादिकी सहायतासे फर्जी बना लिये जाते थे; या अभिनेता जिस प्रकारकी चेष्टाओंका अभिनय करता था कि जिससे दर्शकको उन वस्तुओंका बोध अपने-आप हो जाता था । पुरुषों और स्त्रियोंकी उपयुक्त वेश-रचना और उनका यथाविधि रंगमंचपर अंतरना भी ‘आहार्य’ अभिनयके ही अंग समझे जाते थे । परन्तु भिन तीनों छी की अपेक्षा अधिक महत्त्वपूर्ण है ‘सात्त्विक’ अभिनय । भिन्न-भिन्न रसों और भावोंके अभिनयमें ही अभिनेता या अभिनेत्रीकी वास्तविक परीक्षा होती है ।

जिस प्रकार रंगमंचकी सजावट, पात्रोंका वेश-विन्यास, उनकी बातचीत, उनकी आंगिक गति और उनका भावात्मक अभिनय भी भारतीय शास्त्रकारकी दृष्टिमें अभिनय ही हैं । ‘अभिनय’ शब्दका अर्थ वह ‘क्रिया’ है जो दर्शकको ‘रसानुभूति’की ओर ले जाय । रंगमंचकी सजावट, पात्रोंकी बातचीत, उनका वेश-विन्यास आदि सभी बातें रसानुभूतिकी सहायिका हैं ।

परन्तु यदि ये ही प्रधान हो अउं और रसानुभूति गौण हो जाय तो ये दोष हो जायेंगी। रंगमंचके अत्यधिक यथार्थवादी बनानेके प्रयासी भिस बातको भूल जाते हैं।

§९३. प्रत्येक नाटकीय कथा कुछ विरोधोंको लेकर अग्रसर होती है। जो कथा सरल होती है उसमें यह विरोध दो व्यक्तियोंमें होता है, परन्तु यह आवश्यक नहीं कि विरोधके लिये हर हालतमें अेक नायक और अेक प्रतिनायक रहें ही। आधुनिक नाटकोंमें यह विरोध नाना भावसे प्रदर्शित हुआ है। नायकका उसके भाग्य या परिस्थितियोंके साथ विरोध हो सकता है, सामाजिक रूढ़ियोंके साथ विरोध हो सकता है और फिर अपने मतके परस्पर विरोधी आदर्शोंके संघर्षके रूपमें भी हो सकता है। विरोध व्यक्तियों, मनोभावों, और स्वार्थोंको केन्द्र करके नाना रूपमें प्रकट हो सकता है। भिस विरोधसे ही नाटककी घटनामें गति या क्रिया आती है। विरोधके आरंभसे ही वस्तुतः कथा-वस्तुका आरंभ होता है और उसके अन्तसे ही उसका अन्त हो जाता है। विरोध कथा-वस्तुको आश्रय करके अग्रसर होता हुआ चरम-बिंदुतक उठता है, जहाँसे अेक पक्षकी हार शुरू होती है और अेक पक्षकी जीत, और अन्तमें जब हारनेवाला पक्ष अेकदम हार जाता है तो विरोधकी समाप्ति हो जाती है।

भिन क्रियाओंको पश्चिमके पंडितोंने पाँच भागोंमें बाँट लिया है :—
(१) पहली 'आरंभावस्था' है, जिसमें कुछ ऐसी घटनाओंकी अवतारणा होती है जिनमें विरोध अंकुरित होता है। (२) दूसरी 'विकासवस्था' है, जहाँ विरोधका विकास होता है, वह अग्रसर होता जाता है। (३) तीसरी अवस्थाका नाम 'चरमबिंदु' है, यहाँ विरोध अपनी सर्वोच्च सीमापर आ जाता है। (४) चौथी अवस्था 'हासवस्था' कहलाता है, जिसमें विरोध

अुतारकी ओर होता है और अेक पक्ष निश्चित रूपसे हारकी ओर अग्रसर होता रहता है । (५) पाँचवीं अवस्थाका नाम 'समाप्ति' है ।

अिन पाँच अवस्थाओं—'आरंभ'-'विकास', 'चरमबिंदु', 'हासावस्था', 'समाप्ति'—को लक्ष्यमें रखकर पाँच अंकके नाटक लिखे जाते थे । पर नाना कारणोंसे अंकोंका विभाजन कचित्-कदाचित् ही अिन पाँच अवस्थाओंके स्वाभाविक विकासके आधारपर होता है । कभी दो अंकोंतक 'आरंभ' चल रहा है, दो अंकोंतक 'विकास' चलता है । फिर धड़ाधड़ अन्तिम अंकोंमें 'चरम-बिंदु', 'हास' और 'समाप्ति' की योजना कर दी जाती है । यह दोष है । होना यह चाहिये कि कथा-वस्तुकी अिन पाँच अवस्थाओंके विकासमें सामंजस्य हो । सभी नाटक पाँच अंकके नहीं होते, कुछ दस अंकके भी होते हैं, कुछ चार अंकके और कुछ तो अेक ही अंकके । परन्तु ये पाँच तत्त्व सबमें वर्तमान रहते हैं । अैसी हालतमें यह तो कहना ही व्यर्थ है कि प्रत्येक अवस्थाको अेक-अेक अंकमें समाप्त कर देना संभव नहीं है, क्योंकि सभी नाटक पाँच अंकके होते ही नहीं । फिर भी यह आवश्यक है कि नाटककार अिन पाँच अवस्थाओंके सामंजस्य रखें ।

आलोचकोंने त्रिभुजाकार कथा-वस्तुकी कल्पना करके यह व्यवस्था दी है कि अुत्तम वस्तु वह है जहाँ समत्रिबाहु त्रिभुजकी आकृति हो— अर्थात् प्रत्येक अवस्थाके बीच समान-समान काल लगना अुत्तम है । वस्तुतः अनेक कथाके लिये अेक ही प्रकारकी सलाह नहीं दी जा सकती, परन्तु अुनकी यथासंभव समव्यवधानता होनी चाहिये ।

§१४. अिन पाँच अवस्थाओंके साथ पुराने भारतीय आचार्योंकी बनायी हुयी पाँच अवस्थाओंकी तुलना की गयी है । ये पाँच अवस्थाओं हैं—'आरंभ', 'प्रयत्न', 'प्राप्त्याशा' 'नियताप्ति' और 'फलागम' । अिस

विभागमें यह मान लिया गया है कि नाटककी समस्त क्रियाओंका कोभी फल होता है। 'आरंभ' नामक अवस्थामें वह फल अंकुरित होता है। 'प्रयत्न' में नायक उसे पानेका प्रयत्न करता है। 'प्राप्त्याशा' में उस फलके पानेकी आशा होती है। फिर मार्गमें आये हुये विघ्नोंका मुच्छेद होता है और फल प्राप्त करना निश्चित हो जाता है, जिस अवस्थाका नाम 'नियतासि' है। अन्तमें 'फलागम' होता है अर्थात् नायकको अभिलषित फल मिल जाता है।

सुप्रसिद्ध विद्वान् बाबू श्यामसुंदरदासने अिन दोनों विभागोंमें जो दृष्टिकोण लक्षित हो रहे हैं उनका अन्तर जिस प्रकार समझाया है:—
“विरोध और झगड़े आजकलकी सभ्यताके परिणाम हैं। कम-से-कम अिनकी विकास और वृद्धि आजकलकी सभ्यतामें हुभी है। प्राचीन भारतमें भी विरोध और झगड़े थे, पर वे अितने अधिक और प्रत्यक्ष नहीं थे कि रंगशालाओंपर उनके अभिनयकी आवश्यकता होती। हमारे यहाँके प्राचीन नाटक तो केवल धर्म, अर्थ और कामके अुद्देश्यसे रचे और खेले जाते थे।”

हमने अूपर देखा है कि पश्चिमी पंडितोंने जिसे 'विरोध' कहा है वह दो व्यक्तियों या दलोंके विरोधतक ही सीमित नहीं है, वह सत् और असत्के विरोधतक भी मर्यादित नहीं है, वह नायकके भीतरी मनोभावों, सामाजिक रूढ़ियों या परिस्थितियोंके साथ भी हो सकता है। नाटकमें 'विरोध' जिसलिये नहीं होता कि विरोधको आजकल रंगभूमिमें दिखानेकी कोभी 'आवश्यकता' आ पड़ी है, बल्कि जिसलिये होता है कि किसी-न-किसी विरोधके भीतरसे ही नाटककी क्रिया अग्रेसर हो सकती है। यह गति-सास्त्रका सामान्य नियम है कि दो विरोधी शक्तियोंके संघर्षसे ही गति पैदा होती है।

यह 'विरोध' 'मृच्छकटिक' में भी है और 'शकुन्तला' में भी है। ॐ भितना अवश्य ही कहा जा सकता है कि भिन नाटकोंमें 'विरोध'का सुर कभी प्रबल करके नहीं दिखाया जाता, उसका अन्त सामंजस्यमें होता है। 'अुत्तरचरित' भवभूतिका लिखा हुआ प्रसिद्ध भारतीय नाटक है। जिस नाटकका विश्लेषण करके देखा जाय कि वहाँ यह विरोध या द्वंद्व किस प्रकार दिखाया गया है। जिस नाटकका हिंदी अनुवाद कविवर सत्यनारायण 'कविरत्न'ने किया था।

§९५. कभी आलोचकोंने कहा है कि भवभूतिका 'अुत्तरचरित' नाटककी अपेक्षा काव्य अधिक है। जिसमें बारह वर्षसे भी अधिक दीर्घकालकी घटनाओं कही गयी हैं। और कुछ पात्र तो (जैसे— लव, कुश और चंद्रकेतु) जैसे हैं जो नाटकमें महत्वपूर्ण भाग लेते हैं, फिर भी नाटककी घटना आरंभ होनेके समय जनमे ही नहीं थे! जिस वस्तुको पश्चिमी नाट्य-शास्त्रियोंने 'समय-संकलन' और 'देश-संकलन' कहा है [दे० §९९] उसकी भवभूतिने बिल्कुल

* यह भी स्मरण रखना चाहिये कि भारतीय नाट्य-शास्त्रमें बतायी हुयी ये अवस्थाओं नाटकीय कथानकके विकासकी अवस्थाओं हैं। नाटकके पाँच सुपादान और होते हैं। सुन्दे शास्त्रमें 'अर्थ प्रकृति' कहा जाता है। पाँच और अवस्थाओं गिनायी गयी हैं, जिनका नाम 'संधि' दिया गया है। ये नाटकीय क्रियाको ध्यानमें रखकर सुझावित की गयी हैं। 'संधि' का शब्दार्थ 'जोड़' है और जिसलिये सहज ही अनुमान होता है कि पहले बतायी हुयी अवस्थाओंको जोड़ना ही संधियोंका कार्य है। जहाँ नाटकीय क्रियाका स्वाभाविक विराम होता है, एक अवस्थासे दूसरी अवस्था संक्रमित होती है, वही संधि होती है। पाँच संधियाँ जिस प्रकार हैं :—मुख (आरंभ), प्रतिमुख (क्रियाकी प्रगति), गर्भ (सुझव या विकास), विमर्श (विराम) और परिसमाप्ति या निर्वहण।

अपेक्षा की है, परन्तु फिर भी उनका प्रतिभाने अतने दीर्घकालमें व्यास घटनाको बड़ी सावधानीसे समझाला है। पाठक समयके व्यवधानको अेकदम भूल जाता है। अवभूतिकी अुर्वर कल्पनाने अेक-पर-अेक अैसे आकर्षक और हृदयग्राही चित्रोंकी सृष्टि की है कि पाठक अुनहींमें अुलझा रह जाता है। प्रथम अंकमें अुस अपूर्व योग्यताका परिचय मिलने लगता है। नाटकमें जब कोभी अैसा दृश्य आता है, जिसमें पात्र विपत्तिके कगारपर खड़ा होकर सुखकी कल्पना करता रहता है और वह स्वयं तो अुस विपत्तिकी खबर नहीं रखता पर दर्शक अुसे जानता होता है, तो अिस परिस्थितिको नाटकीय 'भाग्य-विडंबन' कहते हैं।

प्रथम अंकमें सीता अेक अतिशय क्रूर भाग्य-विडंबनाके दरवाजेपर खड़ी हैं। यह वे नहीं जानतीं और पूर्व जीवनके वनवासकालीन आनंद और दुःखसे मिश्रित चित्रोंके देखती जाती हैं, तथा फिर अेक बार अुन दृश्योंके देखनेकी अभिलाषा प्रकट करती हैं। अिस प्रकार अुनके भावी निर्वासनका बहाना रामको बड़ी आसानीसे मिल जाता है। अुस समय समस्त वृद्धजनोंकी अयोध्यासे दूर रखकर नाटककारने रामके क्रूर निश्चयके मार्गकी सभी बाधाओंको अेकदम दूर कर दिया है। अिस प्रकार शुरूमें नाटकके भीतर रामका अन्तर्निहित 'द्वंद्व' या 'विरोध' का सूत्रपात हो जाता है। समस्त नाटकके भीतर रामका अन्तर्द्वंद्व—अुनके भीतरी प्रेम और बाहरी राजकर्तव्यके द्वंद्व—बहुत चतुरताके साथ शुरूमें ही दिखा दिया गया है।

रामके चरित्रमें व्यक्तिकी अपेक्षा राजाके बाह्य कर्तव्यका जो प्राधान्य है अुसीने नाटकको अेक अपूर्व करुण भावसे आर्द्र बना दिया है। परन्तु चूँकि सीताके चरित्रमें अेकरसता अधिक है अिसलिये नाटककार शुरूमें ही अुनकी ओर पाठकका ध्यान नहीं आकृष्ट कर सका है परन्तु तृतीय अंकमें

जहाँ सीता अपने प्रियतमको देखती और क्यमा करती हैं वहाँ भवभूतिका चित्रण अत्यन्त सुकुमार हुआ है। राम यद्यपि कर्तव्य-पालनमें कठोर हैं पर सीताके प्रति उनका प्रेम निस्संदेह अत्यधिक है। रामके चरित्रगत जिस भीतरी विरोधको जितना जिस अंककी घटनाओं स्पष्ट करती हैं उतना और किसी अंककी नहीं। देशी और विदेशी सभी पंडितोंने स्वीकार किया है कि जिस अंकमें सीताके शान्त, गंभीर और अुदार आत्मसमर्पणमें अेक अैसी रस-वस्तुका साक्षात्कार होता है जो भवभूतिका अपनी विशेषता है। सारे अंकमें यद्यपि कुछ अप्राकृतिक अवस्थाओंका सहारा नाटककारने लिया है, पर बड़ी चतुरताके साथ जिस दैवी सहायताने भावी मिलन और प्रेमको सांद्ररूपमें प्रकट करनेका मार्ग प्रशस्त कर लिया है।

‘अुत्तरचरित’का तृतीय अंक कवित्व, कल्पना और रस-परिपाककी दृष्टिसे बेजोड़ है। अंतिम अंकमें भवभूतिका नाटकीय प्रतिभा सर्वोच्च स्थानपर अुठी है। केवल भारतीय नाटकोंकी मिलनान्त होनेवाली रूढ़िके पालनके लिये भवभूतिने अन्तिम अंकमें मिलन नहीं कराया है। वस्तुतः नाटक जिस रास्ते अग्रसर हुआ है उसकी सर्वोत्तम परिणति यही है। अैसा न होता तो, जैसा कि अे. बी. कीथने लिखा है, आधुनिक पश्चिमी आलोचककी दृष्टिमें भी नाटक अपूर्ण ही रह जाता।

§१६. नाटककी क्रिया वस्तुतः दो प्रकारकी होती है :—‘साक्षात् प्रवर्तित’ या ‘प्रत्यक्ष’ तथा ‘असाक्षात् प्रवर्तित’ या ‘परोक्ष’। ‘प्रत्यक्ष’ और ‘परोक्ष’ शब्द अधिक सुगम हैं, अिनके लिये ‘साक्षात् प्रवर्तित’ और ‘असाक्षात् प्रवर्तित’ ये दो शब्द शास्त्रमें प्रयुक्त होते हैं। ‘प्रत्यक्ष’ क्रिया नाटकके रंगमंचपर दिखायी देती है। मारना, लड़ना आदि अैसी ही क्रियाओं हैं, परन्तु ‘अप्रत्यक्ष’ या ‘परोक्ष’ क्रियाओं सात्विक अभिनयसे दिखायी

जाती हैं। [दे० §९२]। दुःखी होना, आनंदित होना आदि ऐसी ही क्रियाओं हैं। शेक्सपियरके नाटकोंमें 'प्रत्यक्ष' क्रियाका बाहुल्य है और बर्नार्डशा तथा रवीन्द्रनाथके नाटकोंमें 'परोक्ष' क्रियाका। दोनोंमें सामंजस्य-विधान होना चाहिये। नाटककारको भिस बातका पूरा ध्यान रखना चाहिये कि अकारण कोभी क्रिया न दिखायी जाय। प्रत्येक क्रियाका अद्देश्य होना चाहिये। भिसी अद्देश्यसे नाटककी क्रिया रसोद्वेगमें सहायता करती है।

§९७. भरतमुनिने कहा है कि नाटक अवस्थाओंके अनुकरणका नाम है। अनुकरण केवल तीन तत्त्वोंतक ही सीमित है — (१) घटनाका (२) पात्रका और (३) बातचीतका। तीनोंके अनुकरण तीन-तीन तरहसे हो सकते हैं। या तो उन्हें, जैसा वे होते हैं उससे अच्छा करके दिखाया जा सकता है; या बुरा करके दिखाया जा सकता है; या ज्यों-का-त्यों दिखाया जा सकता है। चाहे नाटक यथार्थवादी हो या आदर्शवादी, पहले दो तरीके भरी रुचिके परिचायक हैं। यथार्थसे बुरा करके जो अनुकरण होगा उसमें खून-खसूर, शराब-कबाब, हत्या-डकैती आदिका प्राधान्य होगा। जो यथार्थसे अच्छा होगा उसमें आकाशवाणी, देवस्वारोप, पुष्पवृष्टि आदिका प्राधान्य होगा।

वस्तुतः नाटकका अनुकरण वास्तविक होना चाहिये। केवल उसका प्रभाव ऐसा होना चाहिये जो मनुष्यको पशु-सुलभ मनोवृत्तियोंसे ऊपर उठावे। मनुष्य नाना प्रकारकी दुर्बलता और शक्तियोंका समन्वय है, उसका अनुकरण भी वैसा ही होना चाहिये। कुछ लोगोंको यह भ्रम है कि पाश्चात्य देशोंमें जिसे 'ट्रेजेडी' कहते हैं वह दुःखान्त या वियोगान्त घटना है। असल बात यह नहीं है। 'ट्रेजेडी' दुःखान्त नाटक है, भिसमें संदेह नहीं, परन्तु यदि चरित-नायकमें ऐसी स्वाभाविक दुर्बलता न हो, जो उसके दुःखमय अन्तको स्वाभाविक रूपमें बढ़ा ले चले, तो वह चीज 'ट्रेजेडी' नहीं कही जायगी। यदि शुरूमें ही

मान लिया जाय कि चरित-नायक कभी भी सत्यसे विचलित नहीं होनेवाला व्यक्ति है तो 'ट्रेजेडी' का रस-परिपाक अच्छा नहीं होगा, क्योंकि 'ट्रेजेडी' के समस्त दुःखोंका मूल उस चरित-नायककी दुर्बलता ही है। जिसलिये नाटकीय चित्रणमें वास्तविकता आवश्यक है। जिन वास्तविकताओंके भीतरसे ही उत्तम नाटककार महान् बनानेवाले नाटकीय प्रभावको पैदा करता है।

§९८. चरित्र-प्रधान नाटकोंके प्रसंगमें हिंदीके प्रसिद्ध नाटककार श्री जयशंकर 'प्रसाद'का नाम लिया जा सकता है। उनके नाटकोंके प्रधान आकर्षण दो हैं:—(१) शक्तिशाली चरित्र और (२) कवित्वमय वातावरण। यद्यपि उनके चरित्रोंमें अनेक श्रेणीके लोग नहीं हैं, तथापि वे भितने सजीव हैं कि पाठक उनको भूल नहीं सकता। उनके आदर्श पात्रोंमें वीरता, प्रेम और देशभक्ति आवश्यक रूपसे विद्यमान रहते हैं। जिसका परिणाम यह हुआ है कि उनमें बहुविधता नहीं आ पायी है।

उनके सभी आदर्श और आकर्षक पुरुष-पात्रोंको तीन मोटे विभागोंमें बाँट लिया जा सकता है :—

(१) तत्त्वचिंतक (२) कर्मठ वीर सैनिक और (३) कुटिल राजनीतिज्ञ। ये सभी पात्र प्रेमी होते हैं और प्रेम ही जिनको दुर्बल या सबल बनाता है। उनके स्त्री-पात्रोंमें भी ये ही बातें लागू होती हैं। उन्हें भी तीन श्रेणियोंमें बाँट लिया जा सकता है: —(१) कुटिल राजनीतिज्ञाओं (२) प्रेमिकाओं और (३) दुर्बल हृदयकी महत्वाकांक्षिणी स्त्रियाँ।

उनके सभी नाटकोंमें कुछ घटा-बढ़ाकर ये छः प्रकारके चरित्र खोजे जा सकते हैं। फिर भी 'प्रसाद'जीके पात्र उस प्रकारके 'टाजिप' नहीं हैं, जैसा कि पुराने साहित्यमें राजा, रानी, ब्राह्मण, मंत्री आदिके 'टाजिप' बन

चुके थे। रानीको कैसा होना चाहिये, राजाको कैसा होना चाहिये, ये बातें पहलेसे ही तय हो गयी होती थीं। नाटककार भिन 'टाभिपो'को ही रसोद्रेक-का वाहन बनाता था। 'प्रसाद'जीके नाटक उस प्रकारके 'टाभिप' नहीं हैं। परन्तु उसकी समूची ग्रंथावली पढ़नेवाला पाठक यह ज़रूर अनुभव करेगा कि अद्यपि उनके पात्र पुरानी रूढ़ियोंके अनुसार 'टिपिकल' तो नहीं हैं परन्तु उनके अपने ही मनसे गढ़े हुए 'टाभिप' अवश्य हैं।

'प्रसाद'जीके नाटकोंका दूसरा आकर्षण उनका कवित्वमय वातावरण है। उनके कभी चरित्र मनुष्य रूपमें प्रगीत मुक्तक हैं। देवसेना और कार्नेलिया जैसे ही मुक्तक काव्य हैं। उनके जीवनमें अनेक प्रकारका संगीत है, अनेक विशेष 'छंद' है। परन्तु केवल चरित्र ही नहीं 'प्रसाद'जीके सारे नाटकोंका वातावरण ही कवित्वमय है। पात्रोंकी बातचीतमें, नाममें, हिलने-डुलनेमें, सर्वत्र कवित्वका सुर ही प्रबल है। उन्होंने अपने युगके प्रधान प्रश्नोंसे मुँह नहीं जोड़ा है। उनके नाटकोंमें राष्ट्रीयता, साम्प्रदायिक झगड़े, स्त्रीका समानाधिकार, युद्धका विषमय परिणाम, साम्राज्यवाद, विदेशी शासन आदि सभी बातें आयी हैं। पर सब कुछपर कवित्वका अनेक मोहक आवरण पड़ा हुआ है। जिस प्रकार 'प्रसाद' जी के नाटकोंको उनके चरित्रों और कवित्वमय वातावरणने आकर्षक बना दिया है।

§९९. ऊपर जिस देश-संकलन, काल-संकलन और वस्तु-संकलनकी चर्चा की गयी, उसपर यहाँ विचार कर लिया जाय। बहुत प्राचीन कालसे यूनानके नाट्यशास्त्रियोंने वस्तु, काल और देश-संबंधी तीन बातोंके संकलनकी मर्यादा बंध दी थी—अर्थात् किसी नाटकका पूरा अभिनय किसी अनेक ही कृत्यसे सम्बद्ध होना चाहिये; चौबीस घंटेमें घटित घटनाका ही संक्षिप्त रूप होना चाहिये और किसी अनेक-ही स्थानपर घटित घटनाका रूप होना चाहिये।

भिनको क्रमशः 'वस्तु-संकलन', 'काल-संकलन', और 'देश-संकलन' कहा जाता है। शेक्सपियरने भिन तीन संकलनोंको नहीं माना और आजकलके नाटककार भी भिन्हें ज्यों-का-त्यों नहीं मानते। यद्यपि भेक दिन, भेक स्थान और भेक कृत्यकी संकीर्ण मर्यादा मान्य नहीं हो सकती, क्योंकि भिससे नाटक-कार अनावश्यक बंधनोंसे जकड़ जाता है; पर भिन तीनों संकलनोंके अन्तर्निहित सत्यको भुलाया नहीं जा सकता। रंगमंचपर यदि भेक दृश्य आजका दिखाया गया हो और दूसरा दस वर्ष बादका तो सहृदय श्रोताके चित्तमें विकल्प उत्पन्न होगा और उसकी रसानुभूतिमें बाधा पड़ेगी। भिसी तरह दृश्य यदि दूर देशोंमें पटापट परिवर्तित होते जायें तो भी सहृदयका चित्त विकल्पमें पड़ जायगा। भिसलिये नाटकके देश, काल और वस्तुमें यथासंभव कम अन्तर होना आवश्यक है। दीर्घकालका कौशल दिखानेके लिये नाटक-कारको कौशलसे काम लेना चाहिये। यदि बीच-बीचमें कुछ दूसरे दृश्यसे दर्शकको भिस प्रकार अलङ्घा दें कि दर्शक देशगत और कालगत व्यवधानोंको भूल जाय तो कालगत व्यवधान खटकता नहीं। कालिदासने शकुन्तलाके प्रत्याख्यान और पुनर्मिलनके बीच अितने अनेक दृश्योंकी अवतारणा की है कि काल और देश-विषयक व्यवधान दर्शकको याद ही नहीं रहता।

§१००. नाटक बहुत अधिक निःसंग रचना है। सारे नाटकमें कहीं भी यह मौक़ा नहीं रहता कि हम नाटककारके अपने जीवन या अपने विचारोंके विषयमें कुछ जान सकें। प्राचीन कालमें भारतीय नाटककारोंने भिस कठिनाभीपर विजय पानेके लिये नाटकके आरंभमें 'प्रस्तावना' रखनेकी प्रथा चलाभी थी। प्रस्तावनामें नाटकका सूत्रधार (व्यवस्थापक) अपनी पत्नी नटीसे बातचीत करता था और कविके नाम, धाम और यशका पता तो बताता ही था, नाटक किस अवसरपर खेलनेके लिये बनाया गया था और उसमें किस प्रकारकी बात आनेवाली है, भिसकी सूचना भी बड़े कौशलसे

दे देता था ! नये युगमें यह प्रथा झुठ गयी है । छापेकी मशीनने जिस विषयमें दर्शककी सहायता की है । साधारणतः नाटककारका नाम और अभिनेताओंके नाम भी छापकर दर्शकोंतक पहुँचा दिये जाते हैं । पर जिस नवीन प्रयत्नमें न तो पुराना कौशल ही रह गया है, और न वह रसमय कवित्व ही, जो प्रस्तावनाको जीवन्त बना देते थे । फिर भी नाटक निरसंग रचना है, यह बात भुलाभी नहीं जा सकती । जिसलिये नाटकमें कविका क्या अद्देश्य है, यह समझना कठिन रह ही जाता है ।

§ १०१. प्राचीन युगमें नाटक काव्यका ही एक भेद माना जाता था । जिसलिये उसमें काव्यतत्त्व प्रचुर मात्रामें पाया जाता था । बिभर पश्चिमके बर्नर्डशा आदि लेखकोंसे प्राप्त प्रेरणाने हमारे लेखकोंको अधिक गद्यात्मक और बुद्धिमूलक नाटक लिखनेको प्रवृत्त किया है । भिन नाटकोंमें सामाजिक रूढ़ियोंके पदोंके पीछे जो नग्न सत्य है उसके तथा चिराचरित प्रथाके मूलमें निहित सत्यका विरोध दिखाया जाता है । विरोधी प्रायः तुल्यबल होते हैं और नाटकके अन्तमें दर्शक केवल समाजको विश्लेषण करनेकी बुद्धि और अनिश्चय लेकर अठता है । जिन्हें 'समस्या नाटक' नाम दिया गया है ।

व्यक्ति और समाजके संबंधमें सबसे प्रमुख और प्रधान है स्त्री और पुरुषका संबंध, जिसे बर्नर्डशाने भेक जगह 'अन्ध-जीवन-शक्ति' (ब्लाइन्ड लाभिफ़-फोर्स) कहा है । जिस अंधशक्तिके साथ मनुष्यके परिमार्जित संस्कारोंका पदे-पदे विरोध है ।

हिंदी 'समस्या' नाटककारोंमें सबसे अधिक प्रतिभाशाली लक्ष्मी-नारायण मिश्र हैं । उन्होंने 'जो अनुभव किया है', भुसे 'नाटकके रूपमें' हमारे सामने रख दिया है, यथार्थ, ज्यों-का-त्यों । उन्होंने जान-बूझकर मनोरंजनके लिये या धोखा देनेके लिये किसीको पापी, या पुण्यात्मा नहीं बनाया, बल्कि अपने

चरित्रोंको ज़िन्दगीकी सड़कपर लाकर छोड़ दिया है। वे अपनी प्रवृत्तियों और परिस्थितियोंके चक्रदार घेरेमें होकर रुकते हुअे, थमते हुअे, ठोकर खाते हुअे आगे बढ़ते गये हैं, और नाटककार बराबर एक सच्चे जिज्ञासुकी तरह बड़ी सावधानीसे चलता गया है। प्रेमचंदजीके चरित्रोंकी तरह उनके मूलमें ही क्रांति नहीं है। क्रांति है उनके अन्तमें। यह सच है कि उन्होंने भी क्रांति की है, सामाजिक या राजनैतिक नियमोंकी अवहेलना की है; किन्तु कब?— विरोधी उपकरण जब ज़िन्दगीकी राह रोककर खड़े हो जाते हैं। यही स्वाभाविक है। मिश्रजीकी यह भीमानदारी उनके नाटकोंमें भारी आकर्षण ले आ देती है। उन्होंने पुरानी भावुकताके प्रति विद्रोह किया है। उनका कहना है कि “प्रतिभा यदि वास्तवमें कहीं है तो वह उसी पुराने रास्तेमें धूलके भीतर घसीटी नहीं जा सकती। उसकी भिच्छा कानून है, वह जिधर नज़र डालती है, नियम बनते जाते हैं। कलाकार वह कम्पास है जो तूफ़ानमें ठीक उत्तरकी ओर बिशारा— संकेत— करता है।” भिस् दृष्टिसे भिनके नाटकोंमें ‘ठीक उत्तरकी’ ओर संकेत करना ही आदर्श है, फिर भी उन्होंने अपने नाटकोंको जो ‘समस्या नाटक’ कहा है उसका कारण यह है कि वे पहलेसे ही समाधानको दृष्टिमें रखकर अपनी रचना नहीं करते। वे उस बातकी ओर अनुमुख हैं, जो अक नयी दुनियाका निर्माण करेगी, ‘जिसका आधार संस्कार और सेवा होगा—रंगोंकी विषमता और घृणा नहीं।’ इसीलिये वे बर्नर्डशाकी उस प्रवृत्तिका अनुकरण करना पसंद नहीं करते जिसका काम उपहास करना है, सुधार करना नहीं।

मिश्रके नाटकोंमें नाटकीय कारीगरी निर्दोष नहीं कही जा सकती। दृश्योंके विधानमें और समस्याओंकी बेमेल योजनामें त्रुटि खोजी जा सकती है, पर निस्संदेह उनमें अपने प्रतिपाद्यके भीतर प्रवेश करनेकी पैनी दृष्टि वर्तमान है।

§१०२. लेकिन हिंदीमें आज भी नाटकोंमें कवित्व पूरी मात्रामें है। तीन श्रेणिके नाटक ऐसे लिखे गये हैं जो काव्यके तत्त्वोंसे परिपूर्ण हैं :—

(१) प्रथम हैं ‘रूपक नाट्य’—जिनमें या तो मानवीय मनोरंगों—जैसे:—कामना, विलास, सन्तोष, करुणा आदि—को मनुष्य रूपमें कल्पना करके नाटकीय रस-सृष्टि करनेका प्रयास होता है, या प्रकृतिके भिन्न-भिन्न सुपादनोंकी मानव रूपमें अवतारणा की जाती है। प्रसादजीकी ‘कामना’ प्रथम श्रेणीमें और सुमित्रानंदन पंतजीकी ‘ज्योत्स्ना’ दूसरी श्रेणीमें आती है। भिन्न रूपकोंके माध्यमसे नाटककार अपना अभिमत अद्भुत व्यक्त करता है।

(२) ‘गीति नाट्य’ पद्यात्मक बातचीतके रूपमें लिखे जाते हैं। यह भी कवित्वकी मात्रा लिये होते हैं। कवित्वसे मतलब केवल पद्य-बद्धतासे नहीं बल्कि भावावेग, कल्पना और शंकारके वातावरणसे है। नाटकोंकी गद्यात्मक क्रियाका जिसमें प्राधान्य नहीं होता, यद्यपि वह नाटकीय गुण जिसमें रहना आवश्यक है, जो पात्रों और घटनाओंके घात-प्रतिघातसे गति उत्पन्न करता है। हिंदीमें बहुत बड़ी प्रतिभावाला गीति नाट्यकार कोभी नहीं है।

(३) भिन्नीसे मिलते-जुलते अर्थात् भावावेग, कल्पना और शंकारका कवित्वमय वातावरण लिये हुये एक और प्रकारके नाटक होते हैं, जो गद्यमें लिखे जाते हैं। भिन्ने ‘भाव नाट्य’ नाम दिया गया है। ऐसे नाटकोंमें सबसे प्रख्यात है गोविन्द वल्लभ पन्तकी ‘वरमाला’। श्री अदयशंकर भट्टने भी अनेक गीतिनाट्यों और भावनाट्योंकी रचना की है।

§१०३. भिघर ‘अंकांकी नाटकों’का भी प्रचलन बढ़ रहा है। पुराने जमानेमें भी अंकमें भी समाप्त होनेवाले नाटक लिखे गये हैं। परन्तु

भिन्ने प्रयत्न नये हैं। अनेकमें गद्यात्मकता, मनोविश्लेषणकी प्रवृत्ति और समस्याओंकी ओर संकेत ही प्रधान हो उठा है। ये कहानीकी भाँति वैयक्तिक स्वाधीनता और गद्ययुगकी अपेक्षा हैं। अनेकमें बड़े नाटकोंकी भाँति चरित्रके विकासका ज्यादा अवकाश नहीं होता। कहानीकी भाँति अनेकों नाटकोंके चरित्र भी लेखकके अदृष्टिको साधन होकर आते हैं। स्थान, समय और वस्तुका संकलन अनेकोंके कौशलकी जान है। कहानीकी भाँति अनेकों नाटकों में एक घटना, एक परिस्थिति और एक अदृष्टिको बनाया है। हिंदीमें डा. रामकुमार वर्माने सबसे अधिक अनेकों नाटकों लिखे हैं।

§१०४. नाटककारका अदृष्टिको समझना उपन्यासकारके अदृष्टिको समान सरल नहीं है। नाटक अनेक-अनेक स्वभाववाले पात्रोंके मुखसे बोलता है। प्रत्येक पात्रकी अवस्थामें नाटककारका अपना मत व्यक्त नहीं होता, परन्तु दो बातोंको ध्यानमें रखनेसे नाटककारका अपना अदृष्टिको समझमें आ जाता है। प्रथम यह लक्ष्य करना चाहिये कि नाटककार किस पात्रकी ओर सबसे अधिक सहानुभूति उत्पन्न कर रहा है और किस पात्रकी ओर घृणा या अपेक्षाका भाव दिखा रहा है। सहानुभूतिवाले पात्रके मुखसे नाटककार प्रायः अपना मत प्रकट किया करता है।

आजकल तो नाटककार दीर्घ भूमिकाओं लिखकर अपना मत प्रकट करने लगे हैं। नाटककारकी गतिधियोंसे भी उसके पक्षपातका अनुमान होता है, क्योंकि कभी-कभी उत्तम नाटककारोंकी भी अपने सिद्धान्तोंके प्रति अतिरिक्त मोह होनेके कारण शिथिल और अनावश्यक दृश्योंका अवतरण करते देखा गया है। 'प्रसादजी' प्रायः नाटकोंकी गतिमान बनानेके बदले अपने ऐतिहासिक मतों और दार्शनिक विश्वासोंको व्यक्त करनेके फेरमें पड़ जाते हैं। और जिस प्रकार गतिहीन दृश्योंकी योजना कर बैठते हैं।

परन्तु नाटककी परिसमाप्तिसे भी नाटककारका अद्भुत स्पष्ट होता है। 'शकुन्तला नाटक'के प्रथम अंकमें कालिदासने दुष्यन्त और शकुन्तलाके आकर्षणकी योजना यौवन-लीलाके भीतरसे की है। परिस्थितियाँ जिस अचञ्छल प्रेमाकर्षणको छिन्न-भिन्न कर देती हैं। अन्तिम अंकमें मलिन धूसरवसना, नियमाचरणसे शुष्कमुखी, शुद्धशीला शकुन्तलाका दर्शन होता है। यहाँ कविने मिलनका माध्यम बालकको बनाया है। जिस आदि और अन्तको देखकर सहृदयके हृदयपर यह प्रभाव पड़ता है कि "मोहमें जो अकृतार्थ हुआ है वह मंगलमें परिसमाप्त है। धर्ममें जो सौंदर्य है वही ध्रुव है और प्रेमका जो शान्त, संयत तथा कल्याणमय रूप है वही श्रेष्ठ है; बंधनमें ही यथार्थ शोभा है; और अचञ्छलतामें सौंदर्यकी आशु विकृति। भारतवर्षके प्राचीन कविने प्रेमको ही प्रेमका लक्ष्य नहीं माना, मंगलको ही प्रेमका अन्तिम लक्ष्य घोषित किया है। उनके मतमें नर-नारीका प्रेम तबतक सुंदर नहीं होता जबतक कि वह बन्ध्य (निष्फल, निस्सन्तान) रहता है, कल्याणको नहीं अपनाता और संसारमें पुत्र, कन्या तथा अतिथि-प्रतिवेशियोंमें विचित्र सौभाग्यसे व्याप्त नहीं हो जाते।" (रवीन्द्रनाथ)

§ १०५. और सही बात यह है कि अन्यान्य साहित्यांगोंकी भाँति नाटकका भी चरम लक्ष्य वही परम मंगलमय अक्यानुभूति है जिससे वह पशु-सामान्य प्रवृत्तियोंसे ऊपर उठता है और प्राणिमात्रके सुख-दुःखको अपना समझ सकता है। नाटककी आलोचनाके नामपर आजकल बहुत बूल-जुलूल भ्रामक बातें फैलायी जा रही हैं। सुप्रसिद्ध नाटककार बर्नडशाने एक जगह लिखा है :—

“कोभी ऐसी बात नहीं कहता कि 'मैं पूर्वकालीन सुखान्त और दुःखान्त नाटकोंसे उसी प्रकार घृणा करता हूँ जिस प्रकार धर्मोपदेशों या

संगीतसे । किन्तु मैं पुलिस-केस या विवाह-विच्छेदके समाचारको या किसी भी प्रकारके नृत्य और सजावट आदिको पसंद करता हूँ, जो मुझपर और मेरी पत्नीपर अच्छा प्रभाव डालते हैं । बड़े लोग चाहे जो कहें मैं किसी प्रकारके बुद्धिमूलक कार्यसे आनंद नहीं उठा पाता और न यही विश्वास करता हूँ कि कोई दूसरा ही उससे आनंद उठा सकता होगा' । — ऐसी बातें नहीं कही जाती । फिर भी योरुप और अमेरिकाके ९० फी सदी प्रसिद्ध पत्रोंमें नाटकोंकी समालोचनाके नामपर बिन्हीं बातोंका विस्तृत और पालिश किया हुआ अर्थान्तर प्रकाशित होता है । अगर अिन समालोचनाओंका यह अर्थ नहीं तो उनका कुछ भी अर्थ नहीं है ।''

८. साहित्यिक समालोचना और निबंध

§१०६. 'समालोचना' शब्दका व्यवहार आजकल बहुत अस्त-व्यस्त अर्थमें हो रहा है। अंग्रेजीके 'क्रिटिसिज्म', 'रिव्यू', 'ओपिनियन' आदि शब्दोंके सिवा संस्कृतके 'टीका-व्याख्या' आदि सभी अर्थोंमें भिस्का व्यवहार होते देखा गया है। साधारणतः समालोचकका कर्तव्य यह समझा जाता रहा है कि वह कवि और काव्यके दोष-गुणोंकी परीक्षा करे, उत्कर्ष-अपकर्षका निर्णय बतावे, और अपादेयता या अनुपादेयताके संबंधमें परामर्श दे। सनातन कालसे समस्त देशोंमें काव्य-समालोचक निम्नलिखित बातोंमेंसे भेक, दो या तीनोंका कार्य करते आये हैं—विश्लेषण, व्याख्या और उत्कर्षापकर्ष-विधान। लेकिन बहुत हाल ही में समालोचकके भिस् सनातन-समर्थित कर्तव्यको सन्देह की दृष्टिसे देखा जाने लगा है।

सबसे पहला आक्रमण 'समालोचना' नामक विषयपर ही किया गया है। कवि और पाठकके बीच भिस् मध्यवर्ती बाधाकी अपकारितापर ही सन्देह प्रकट किया गया है। विभिन्न देश और कालके इतिहाससे भिस् प्रकारके सैकड़ों प्रमाण भेकत्रित किये जा सके हैं कि भेक ही कवि या नाटक-कारको दो समालोचक भेकदम विरुद्ध रूपमें देखते हैं। फ्रांसके आलोचक बहुत दिनोंतक शेक्सपियरको असभ्य, जंगली और कला-शून्य समझते रहे और अंगलैण्डवाले संसारका सर्वश्रेष्ठ कलाकार ! मिल्डनके 'पैराडाभिज़ लास्ट' को भेक पंडितने बहुत ही उत्तम और दूसरेने अत्यन्त निरुद्ध कोटिका काव्य बताया था। हिंदीमें उस दिनतक देव और बिहारीके काव्योत्कर्षके विषयमें

परस्पर विरोधी मतोंका चख-चख चलता रहा। केवल कवियोंकी ही नहीं आलोचकोंकी भी समीक्षा करते समय परस्पर विरोधी मतोंकी बातें सुनायी देती हैं। श्री रामनाथ लाल 'सुमन'को जिस महीने श्री नगेंद्रने 'अभिमञ्जिने-टिव' या कल्पनावादी 'स्कूल'का बताया, उसी महीने श्री बनमालीने 'अभिमञ्जिने' या प्रभाववादी सम्प्रदायका मान लिया ! भिन्न प्रकार प्रत्येक देश और प्रत्येक कालमें समालोचकके विश्लेषण, व्याख्या और आकर्षण-पकर्ष विधानोंमें गहरा मतभेद देखा जाता है। फिर भी भिन्नके बिना काम भी नहीं चलता।

§१०७. समस्त हिंदी-साहित्यको पढ़ना संभव नहीं है। उसपर अपना मत भी स्थिर करना सबके बूतेका नहीं है। भिन्न अज्ञानकी अपेक्षा पं. रामचंद्र शुक्लका विशेष दृष्टिसे देखा हुआ साहित्यिक निष्कर्ष पढ़ना कहीं अधिक अच्छा है। भिन्न प्रकार पं. रामचंद्र शुक्लका मत अकेला स्थानोंपर आत्मक होते दुबे भी, सब मिलाकर कामकी चीज़ सिद्ध हो सकता है; पर खतरा यह है कि पं. रामचंद्रको 'क', 'ख', 'ग' नामक समालोचकोंसे विशेष कैसे मान लें ? कौन-सा बाँट है जिससे हम शुक्लजीके भारीपन और दूसरोंके हल्केपनका निर्णय कर लें ? स्पष्ट ही हमें फिर अकेले दूसरे आदमीकी राय लेनी पड़ेगी और भिन्न प्रकार मूल पुस्तक और अपने बीच हम अकेले और बाधा खड़ी कर लेंगे। सच पूछा जाय तो मूल पुस्तक और पाठकोंके बीच भिन्न प्रकारकी बाधाओंकी परंपरा बड़ी खतरनाक साबित हुआ है। भिन्न वैज्ञानिक युगमें भिन्नीलिये भिन्न आकर्षण-पकर्ष-विधायिनी समालोचनाओंके प्रति अकेले तरहके विरागका वातावरण तैयार हुआ है ! भिन्नलिये कुछ पांडित्योंने समालोचनाको बिल्कुल नये ढंगका शास्त्र बनाना चाहा है; क्योंकि उसके बिना जब काम चल ही नहीं सकता और पुराना ढंग जब खतरनाक

साबित हो ही चुका है, तो क्यों न जिस शास्त्रका आमूल संस्कार कर लिया जाय ?

§१०८. भिन नये पांडितोंका मत है कि समालोचनामें अुत्कर्ष या अरुत्कर्षका निर्णय नहीं होना चाहिये । वनस्पति-शास्त्री बबूल और गुलाबके सौन्दर्य या गुणोंकी मात्राका विचार नहीं करता, वह केवल भिनकी जातिका भेद बताता है । इसी प्रकार आलोचकों भी आलोच्य ग्रंथकारकी जातिका निर्णय करना चाहिये, गुण और दोषकी मात्राका नहीं ।

प्राचीन निर्णयात्मिका समालोचना (जुडिशियल)के विरोधमें जिसका नाम दिया गया है 'अम्यूहमूला समालोचना' या (भिंडक्टिव क्रिटिसिज्म) । जिसमें कवियोंके प्रकार - (कांभिड)में भेद किया जाता है, मात्रा(डिग्री)में नहीं । समालोचक काव्यका विश्लेषण करते हैं, गुण-दोषका विवेचन नहीं । लेकिन वनस्पति-शास्त्रके बबूल और गुलाबका जाति-भेद बतानेके बाद भी अेक जैसे शास्त्रकी आवश्यकता रह जाती है जो बतावे कि भिन दोनोंमेंसे किसका नियोग मानव-जातिके किस कल्याणमें किया जा सकता है । उसी प्रकार जिस समालोचकके बाद भी जिस बातकी ज़रूरत रह जाती है कि, समालोचक नहीं तो कोभी और ही बतावे कि, जिस कविसे समाजको क्या लाभ या हानि है— अर्थात् समाजके लिये कौन कितना अुत्कृष्ट या अपकृष्ट है ? जिस प्रकार समस्या जहाँकी तहाँ रह जाती है । असलमें सवाल 'जुडिशियल' वा 'भिन्डक्टिव' आलोचनाका नहीं है, सवाल है अेक सामान्य निर्णायक साधनका । भारतवर्षके पांडितोंने अनेक रगड़-झगड़के बाद अेक सामान्य मान (या 'कामन स्टैण्डर्ड') बनानेकी चेष्टा की थी; पर हमने देखा है कि ज़मानेके परिवर्तनके साथ वह अब आदर्श व्यवस्था नहीं मानी जा सकती । फिर भी अुनके सुझाये हुअे मार्गसे नये 'स्टैण्डर्ड'का अुद्गावन किया जा सकता है ।

§१०९. मनुष्यका मन हजारों अनुकूल और प्रतिकूल धाराओंके संघर्षसे रूप ग्रहण करता है, उसे अगर प्रमाण मान लें तो मूल्य-निर्धारणका कोई एक सामान्य मानदण्ड बन ही नहीं सकता। ग्राहक और विक्रेताको अपने-अपने मनके अनुसार 'सेर' बनाने दिया जाय तो बाजार बंद हो जायेंगे। कविका कार-बार इसी मानसिक 'सेर'से चलता है, अन्ततः जबतक चलता रहा है ! अधर समालोचक लोग अपने-अपने मनके गढ़े 'सेर' लेकर पहुँचे हैं। जब हम समालोचककी रुचिकी बात कहते हैं तो उसके किसी मन-गढ़न्त 'सेर'की बात करते हैं। 'क' नामक समालोचक जिसको तीन सेर कहता है, 'ख' उसे पौन सेर माननेको भी तैयार नहीं। 'देव पुरस्कार'के एक निर्णायकने एक पुस्तकपर ८५ नंबर दिये थे, दूसरेने २० और तीसरेने शून्य !! अब, यह तय है कि अपनी-अपनी रुचि और अपने-अपने संस्कार लेकर वस्तुका याथार्थ्य-निर्णय नहीं हो सकता, कोई एक सामान्य मानदण्ड होना चाहिये।

प्रभाववादी समालोचकोंने इस सामान्य मानदण्डके रास्तेमें विघ्न खड़ा किया है। पं. रामचंद्र शुक्लने भिनकी समालोचनाके संबंधमें अपने इतिहासमें कहा है कि—“प्रभावाभिव्यंजक समालोचना कोई ठीक-ठीकानेकी वस्तु ही नहीं। न ज्ञानके क्षेत्रमें उसका कोई मूल्य है न भावके क्षेत्रमें। उसे समीक्षा या आलोचना कहना ही व्यर्थ है। किसी कविकी आलोचना कोई इसलिये पढ़ने बैठता है कि उस कविके लक्ष्यको, उसके भावको ठीक-ठीक हृदयंगम करनेमें सहारा मिले; इसलिये नहीं कि सजीले पद-विन्यास द्वारा अपना मनोरंजन करे। यदि किसी रमणीय अर्थ-गर्भित पद्यकी आलोचना इसी रूपमें मिले कि 'एक बार इस कविताके प्रवाहमें पड़कर बहना ही पड़ता है। स्वयं कविको भी विवशताके साथ बहना पड़ा।

है; वह अेकाधिक बार मयूरकी भाँति अपने सौंदर्यपर आप ही नाच उठा है', तो उसे लेकर कोभी क्या करेगा ? ”

आचार्य शुक्लका यह वक्तव्य जहाँ विशुद्ध बुद्धिमूलक चिन्तनको प्रधान मानकर समालोचनाके प्रभाववादी रूपकी अुचित समीक्षा करता है, वहाँ यह भुला देता है कि काव्यकी समीक्षा कितनी भी बुद्धिमूलक क्यों न हो, है वह भावावेगको समझनेका प्रयत्न । सहृदयके हृदयमें वासना रूपमें स्थित भाव ही तो काव्यके अलौकिक चमत्कारका कारण है, रस सहृदयके स्वाकारसे अभिन्न है [दे० §२९] । फिर वह निस्संग कैसे हो सकता है ? जबतक सहृदयका व्यक्तित्व कविके साथ अेकाकार नहीं हो जाता तबतक रसका अनुभव नहीं हो सकता । समीक्षक जबतक अपना अहंकार लेकर बैठा रहेगा तबतक रस नहीं पा सकेगा । स्वयं शुक्लजीने कहा है कि ‘काव्यका जो चरम लक्ष्य सर्वभूतको आत्मभूत कराके अनुभव कराता है, उसके साधनमें भी अहंकारका त्याग आवश्यक है । ’

§११०. लेकिन किसी भी बातके निर्णयका सामान्य मानदण्ड मनुष्यके पास वर्तमान है । वह मानदण्ड है बुद्धि । किसी ‘वस्तु’, ‘धर्म’ या ‘क्रिया’ के वास्तविक रहस्यका पता लगानेके लिये उसे अपने अनुराग-विराग या अिच्छा-द्वेषके साथ सान नहीं देना चाहिये, बल्कि देखना चाहिये कि वह वस्तु-धर्म या क्रिया, देखनेवालेके बिना भी, अपने-आपमें क्या है । गीतामें इसी बातको नाना भावसे बताया गया है । समालोचनाका जो ठर्रा प्रभाववादियोंने चला दिया है उसमें द्वंद्वों द्वारा परिचालित होनेको दोषका कारण तो माना ही नहीं जाता, अुल्टे कभी-कभी उसके लिये गर्व किया जाता है ।

§१११. सम्मतियोंकी भिस बहुमुखी विरोधिताका कारण यह है कि आलोच्य-वस्तुको आलोचक अपने मानसिक संस्कारोंके भीतरसे देखता है। कभी-कभी वह अपनी गलती खुद ही महसूस करता है और भिसालिये अपनी सम्मतिके ससर्थनमें वेदान्तसे लेकर काम-शास्त्रतकका हवाला पेश किया करता है। भिस प्रकार शुरूमें ही अपनी रुचि-अरुचिके जालसे आलोच्यको आच्छादित करनेवाली समालोचनाका भी नाम कभी-कभी 'निर्णयात्मिका' ('जुडिशियल') बताया जाता है। परन्तु वस्तुतः यह समालोचना 'निर्णयात्मिका' नहीं होगी, क्योंकि निर्णायक होनेके लिये भिच्छा-द्वेषसे परे होना बहुत ज़रूरी है। परन्तु कहा जाता है कि समालोचनाकी दुनिया निराली होती है। अन्य वैज्ञानिक ठोस-ठोस वस्तुओंकी नाप-जोख करते रहते हैं, पर समालोचक अनिन्द्रिय-ग्राह्य अलौकिक रस-वस्तुकी जाँच करता है। भिसालिये पहलें उसे अपने मनोभावोंको ही प्रधानता देनी चाहिये। अर्थात् छूटते ही उसे जो काव्यादि 'अपीर' कर जायँ, उसीको उसे बुद्धि-परक विवेचनाका रूप देना चाहिये। परन्तु ऐसा करके आलोचक वस्तुतः कवि बनता है। अन्तर यही होता है कि कवि फूल-पत्तेको देखकर भावोन्मत्त होता है, और आलोचक उसकी कविताको, दोनों कब क्या-कह जायँ, कुछ ठीक नहीं !

ऐसा स्वीकार करनेमें किसीको कोभी आपत्ति नहीं होनी चाहिये कि कविके चित्तके अन्तस्तलमें या उसके मनके अवचेतन स्तरमें ऐसी बहुत-सी चीज़ें होती हैं जो अनजानमें उसकी कवितामें आ जाती हैं और आलोचकका दावा बिलकुल ठीक है कि वह उन अनजान प्रवृत्तियोंसे पाठककी परिचय कराता है। परन्तु जब वह कहता है कि उससे उसे किसी अनिर्वचनीय हेतु या कलाका संधान मिलता है, तो मुझे ऐसा लगता है कि

वह मानव बुद्धिपर जितना विश्वास करना चाहिये उतना नहीं करता । कोभी चीज़ हमें सौ-दो-सौ कारणोंसे प्रभावित करती है । आज मनुष्यकी बुद्धि शायद उनमेंसे दस-पाँचका ही ज्ञान रखती है । बाकी अज्ञात हैं । किन्तु वैज्ञानिकका यह धर्म है कि उसे जितना मालूम है उतना कहकर बाक़ीके लिये भावी पीढ़ियोंमें कुतूहल और उत्सुकताका भाव जगा जाय । यह नहीं कि कह दे कि बाक़ी किसी अज्ञात या अज्ञेय अत्ससे आ रहे हैं । यही कारण है कि आजका समालोचक पुराने समालोचकोंके रास्तेसे हटता जा रहा है ।

पुराना समालोचक आलोच्य काव्य और कविताको अपने-आपमें संपूर्ण मान लेता था, नया समालोचक ऐसा मानना नहीं चाहता; क्योंकि ऐसा मान लेनेसे काव्यादि साहित्यांग मानवताके साध्य हो जाते हैं, मानवताकी अग्रगतिमें साधनका कार्य करते हुबे नहीं माने जाते । और अगर साध्यरूपसे ही साहित्यको पढ़ना हो तो प्राचीन हिंदीके अधिकांश साहित्यको याद रखनेकी कोभी ज़रूरत नहीं । आधुनिक समालोचककी दृष्टि अपने सामनेकी समस्याओंपर रहती है । साहित्य उसके समझनेमें और सुलझानेमें उसके लिये सहायकका काम करता है । कवि उसके लक्ष्य नहीं, उपलक्ष्य होते हैं ।

लेकिन समालोचना केवल साहित्यिक ग्रंथतक ही सीमित नहीं रहती । संसारके विविध पदार्थोंको मनुष्यकी बुद्धिसे समझनेका प्रयत्न करती है । यह प्रयत्न जब केवल सूक्ष्म तर्क और बौद्धिक विलाससे आगे बढ़कर मनुष्यकी भावनाओं और अनुभूतियोंको आश्रय करके प्रकट होता है तो उसमें साहित्यिकता आ जाती है । साहित्यिक कृतियोंकी आलोचनामें भी हमने बिस प्रकारका भाव-मिश्रण लक्ष्य किया है । प्रायः कविताको देखकर

भाव-मदिर भाषामें प्रकट किये गये अद्गार देखनेको मिलते रहते हैं। वस्तुतः अिनको 'साहित्यिक समालोचना' न कहकर समालोचनाके रूपमें 'व्यक्तिगत निबंध' कहना अुचित है।

§ ११२. 'निबंध' क्या है ? प्राचीन संस्कृत साहित्यमें 'निबंध' नामका अेक अलग साहित्यांग है। अिन निबंधोंमें धर्मशास्त्रीय सिद्धांतोंकी विवेचना है। विवेचनाका ढंग यह है कि पहले पूर्वपक्षमें जैसे बहुत-से प्रमाण अुपस्थित किये जाते हैं जो लेखकके अभिष्ट सिद्धान्तके प्रतिकूल पड़ते हैं। अिस पूर्वपक्षवाली शंकाओंका अेक-अेक करके अुत्तरपक्षमें जवाब दिया जाता है। सभी शंकाओंका ससाधान हो जानेके बाद अुत्तरपक्षके सिद्धान्तकी पुष्टिमें कुछ और प्रमाण अुपस्थित किये जाते हैं। चूँकि अिन ग्रंथोंमें प्रमाणोंका निबंधन होता है अिसलिये अिन्हें 'निबंध' कहते हैं।

अिस शंका-समाधान-मूलक पक्ष-स्थापनमें लेखककी रुचि-अरुचिका प्रश्न नहीं अुठता। वह प्रमाणों और अुनके पक्ष या विपक्षमें अुठ सकनेवाले तर्कोंसे बँधा होता है। अिसलिये अिन निबंधोंमें बौद्धिक निस्संगता ही प्रधान रूपसे वर्तमान रहती है।

§ ११३. निस्संग बुद्धिसे विचार करनेका आदर्श रूप यह है कि यह दिखाया जाय कि कोअी वस्तु द्रष्टा बिना भी कैसी है। प्रत्येक वस्तु द्रष्टाकी रुचि-अरुचिसे सनकर थोड़ा भिन्न हो जाती है। अेक सुन्दर फूल अिसलिये सुन्दर लगता है कि वह द्रष्टाको सामंजस्यकी ओर अुन्मुख करता है। वैज्ञानिक विवेचनासे यह सिद्ध हो सकता है कि फूल और कोयला दोनों ही वस्तुतः अेक ही वस्तु हैं, क्योंकि दोनों ही कुछ विद्युदणुओंके, अिन्हें 'अिलेक्ट्रन' और 'प्रोटन' कहते हैं, समवाय हैं। यह निस्संग बुद्धिका विषय

है और उसका रास्ता विश्लेषण और सामान्यीकरणका है। किन्तु जब कोभी द्रष्टा वस्तुको अपनी रुचि-अरुचिके भीतरसे देखता है तो वस्तुतः वह संश्लिष्ट और विशिष्ट वस्तुको देखता है। वह यह नहीं देखता कि फूल किन-किन अुपादानोंसे बना है, बल्कि यह देखता है कि फूल बन-बना लेनेके बाद कैसा है ? और संसारकी और सौ-पचास वस्तुओंसे क्या वैशिष्ट्य रखता है ?

निस्संग बुद्धि वैज्ञानिक विवेचनका सहारा है और आसक्त चित्त सौंदर्य-मर्मज्ञका। संसारके विविध पदार्थोंको दोनों दृष्टिसे देखा जाता है। साहित्यमें दूसरा मार्ग स्वीकार किया गया है, जिसलिये अुन्हीं निबंधोंका जिस प्रसंगमें विवेचन होगा जो संश्लिष्ट और विशिष्ट रूपमें वस्तुओंको देखते हैं।

§ ११४. हमने पहले ही लक्ष्य कर लिया है कि साहित्यिक समालोचनाके सिवा और भी बहुत-से ऐसे निबंध हैं जो साहित्यके अन्दर माने जा सकते हैं। निबंधका प्रचलन भी कोभी नया नहीं है। पुराने ज़मानेसे ही निबंधोंका प्रचार है। हमने यह भी देखा है कि किसी प्रतिपाद्य सिद्धान्तके विरुद्ध जितने प्रमाण हो सकते थे, उनको अेक-अेक करके अुठाना और अुनकी समीक्षा करते हुअे अपने सिद्धान्तपर पहुँचना, यही पुराने निबंधोंका कार्य था। परन्तु नये युगमें जिन नवीन ढंगके निबंधोंका प्रचलन-हुआ है वे 'तर्कमूलक'की अपेक्षा 'व्यक्तिगत' अधिक हैं। ये व्यक्तिकी स्वाधीन चिन्ताकी अुपज हैं। जो निबंध किसी तत्त्ववादके विचारके लिये लिखे जाते हैं अुनमें थोड़ा-बहुत प्राचीन ढंग अब भी पाया जाता है। साधारणतः जिन निबंधोंमें निस्संग विचारका प्राधान्य होता है वे साहित्यिक आलोचनाके प्रसंगमें आलोचित नहीं होते।

§ ११५. निबंधोंकी नाना कोटियाँ हैं। अुनको साधारणतः पाँच श्रेणियोंमें बाँट लिया जा सकता है— (१) वार्तालाप-मूलक, (२) व्याख्यान-

मूलक, (३) अनियंत्रित गप्प-मूलक, (४) स्वगत-चिन्तन-मूलक, (५) कलह-मूलक ।

(१) 'वार्तालाप-मूलक' निबंधका लेखक मन-ही-मन अंक अैसे वातावरणकी कल्पना करता है, जिसमें कुछ सच्चे जिज्ञासु लोग किसी तत्त्वका निर्णय करने बैठे हों और अपने-अपने विचार सत्य-निर्णयकी आशासे सहजभावसे प्रकट करते जाते हों । (२) परन्तु 'व्याख्यान-मूलक' निबंध-लेखक व्याख्यान देता रहता है । वह अपनी युक्तियों और तर्कोंको बिना जिस बातकी परवा किसे उपस्थित करता जाता है कि कोभी उसे टोक देगा । (३) 'अनियंत्रित गप्प' म्भरते समय गप्प करनेवाला हलके मनसे बातें करता है, वह अपने विषयके अनु सरस और हास्याद्रंचक पदलुओंपर बराबर घूम-फिरकर आता रहता है, जो उसके श्रोताके चित्तको प्रफुल्ल कर देंगे । (४) 'स्वगत-चिन्तन-मूलक' लेखक अपने-आपसे ही बात करता रहता है । उसके मनमें जो युक्तियाँ उठती रहती हैं, उन्हें तन्मय होकर वह विचारता जाता है । पर-पक्षकी आशंका उसे नहीं रहती । (५) परन्तु 'कलह-मूलक' निबंधका लेखक अपने सामने मानो अंक प्रतिपक्षीको रखकर उससे उत्तेजनपूर्ण बहस करता रहता है, प्रतिपक्षीकी युक्तियोंका निरास करना उसका अतना लक्ष्य नहीं होता जितना अपने मतको उत्तेजित होकर व्यक्त करना । जिस अन्तिम श्रेणीके निबंधोंमें कभी-कभी अच्छी साहित्यिक रचना मिल जाती है, पर साधारणतः ये 'साहित्य' की श्रेणीके बाहर जा पड़ते हैं ।

निबंधोंके व्यक्तिगत होनेका अर्थ यह नहीं है कि उनमें विचार-शृंखला न हो । ऐसा होनेसे तो वे 'प्रलाप' कहे जायेंगे । संसारमें हम जो कुछ देखते हैं वह द्रष्टाकी विभिन्नताके कारण नाना भावसे प्रकट होता है ।

अपनी रुचि और संस्कारके कारण किसी द्रष्टाका ध्यान वस्तुके एक पहलूपर जाता है तो दूसरे द्रष्टाका दूसरे पहलूपर। फिर वस्तुओंके जो पारस्परिक संबंध हैं वे अितने तरहके हैं कि अिन संबंधोंमेंसे सब सबकी दृष्टिमें नहीं पड़ते। इसीलिये प्रत्येक व्यक्ति यदि अभीमानदारीसे अपने विचारोंको व्यक्त कर ले तो हमें नवीनका परिचय-मूलक आनंद मिल सकता है और साथ ही उस अुद्देश्यकी सिद्धि भी हो सकती है, जो साहित्यका चरम प्रतिपाद्य है।

द्रष्टाके भेदसे दृश्यका अभिनव रूप हमें दूसरेके हृदयमें प्रवेश करनेकी क्षमता देता है और हम केवल अपने व्यक्तिगत रुचि-अरुचिके संकीर्ण दायरेसे निकलकर दूसरोंकी अनुभूतियोंके प्रति संवेदनशील होते हैं। वस्तुतः जो निबंध अिस अुद्देश्यकी ओर अुन्मुख करे वही साहित्यिक निबंध कहे जानेका अधिकारी है। जो लेख हमारे हृदयकी अनुभूतियोंको व्यापक, और संवेदनाओंको तीक्ष्ण नहीं बनाता, वह अपने अुद्देश्यसे अ्युत हो जाता है।

§११६. अिस व्यक्तिगत अनुभूतिके कारण ही साहित्यिक निबंध-लेखक निःसंग तत्त्वचिन्तकसे भिन्न हो जाता है। “तत्त्वाचिन्तक या वैज्ञानिकसे निबंध-लेखककी भिन्नता अिस बातमें भी है कि निबंध-लेखक जिधर चलता है अुधर संपूर्ण मानसिक सत्ताके साथ—अर्थात् बुद्धि और भावात्मक हृदय दोनों लिये हुअे। जो करुण प्रकृतिके हैं अुनका मन किसी बातको लेकर, अर्थ-संबंध-सूत्र पकड़े हुअे, करुणस्थलोंकी ओर झुकता और गंभीर वेदनाका अनुभव करता चलता है; जो विनोदशील हैं अुनकी दृष्टि अुसी बातको लेकर अुसके अैसे पक्षोंकी ओर दौड़ती है, जिन्हें सामने पाकर कोअी हँसे बिना नहीं रह सकता। पर सब अवस्थाओंमें कोअी अेक बात अवश्य चाहिये। अिस अर्थगत विशेषताके आधारपर ही भाषा और अभिव्यजना-प्रणालीकी

विशेषता—शैलीकी विशेषता—खड़ी हो सकती है। जहाँ नाना अर्थ-संबंधोंका वैचित्र्य नहीं, जहाँ गतिशील अर्थकी परंपरा नहीं, वहाँ एक ही स्थानपर खड़ी-खड़ी तरह-तरहकी मुद्रा और खुल-कूद दिखाती हुई भाषा केवल तमाशा करती हुई जान पड़ेगी।” —(रामचंद्र शुक्ल)।

§११७. चूँकि व्यक्तिगत रुचि और संस्कार अनन्त प्रकारके हैं और भिन्न वस्तुके अर्थ-संबंध भी, जो भिन्न रुचियों और संस्कारोंकी प्रभावित करते हैं, अनन्त प्रकारके हैं, जिसलिये व्यक्तिगत अनुभूति-मूलक निबंधोंकी केवल मोटी-मोटी श्रेणियाँ ही बतायी जा सकती हैं। जिस क्षेत्रमें अनुकरण नहीं चल सकता, क्योंकि कोई भी दो व्यक्ति हू-ब-हू एक ही रुचि और एक ही संस्कारके नहीं होते। यही कारण है कि भिन्न-भिन्न भाषाओंमें ऐसे-ऐसे निबंध-लेखक हैं जिनकी समानता दूसरी भाषाओंमें खोजी नहीं जा सकती। ये आधुनिक युगके अत्यन्त सजीव साहित्यांग हैं। उनमें नित्य नवीन तत्वोंका समावेश और परिहार होता जा रहा है। निबंध-लेखक भी वस्तुतः एक समालोचक ही है। उसकी समालोचना पुस्तकोंकी नहीं होती, बल्कि उन वस्तुओंकी होती है जो पुस्तकोंका विषय है।

§११८. संक्षेपमें हम इस प्रकार कह सकते हैं कि वस्तुको चाहे वह साहित्यिक ग्रंथ हो या अन्य पदार्थ—देखनेको दो रास्ते हैं :— ‘निवैयक्तिक’ या अनासक्त रूपमें और ‘वैयक्तिक’ या आसक्त रूपमें। दूसरा रास्ता अनुभव करनेका है, पर उसे प्रथमसे विच्छिन्न कर देनेपर दूसरोंतक उसे नहीं पहुँचाया जा सकता। विश्लेषण और सामान्यीकरणका रास्ता वैज्ञानिक रास्ता है। तत्व-निर्णयके लिये हमें इस रास्तेको अपनाना ही पड़ेगा। परन्तु साहित्य केवल तत्व-निर्णयसे ही सन्तुष्ट नहीं होता, वह कुछ नया निर्माण भी करना चाहता है। कोई भी व्यक्ति केवल

भावावेगोंका गढ़र नहीं होता, वह वस्तुको देखते समय यथाशक्य निस्संग बुद्धिसे उसका याथार्थ्य भी निर्णय करता है। जिसलिये वैयक्तिक या आसक्तभावसे देखना वैज्ञानिकके देखनेकी क्रियाका विरोधी नहीं है, बल्कि उसीका भावावेगोंसे सना हुआ कार्य है।

§ ११९. जिस प्रकार विश्लेषणके द्वारा समालोचक आलोच्य वस्तुके अपादानोंको समझ सकता है, पर विश्लेषण चाहे जितना भी उत्तम हो उससे वस्तुका समग्र सत्य नहीं प्रगट होता। हमें साहित्यकी अपादेयताकी परीक्षाके लिये अपने पूर्ववर्ती सिद्धान्तपर दृढ़ रहना चाहिये। जो साहित्य हमारी कबुद्ध संकीर्णताओंसे हमें ऊपर उठा ले जाय और सामान्य मनुष्यताके साथ भेक कराके अनुभव करावे वही अपादेय है। उसके भाव-पक्षके लिये किसी देश-विशेष या कालविशेषकी नैतिक आचार-परंपराका मुँह जोड़ना आवश्यक नहीं है। हमें दृढ़तासे केवल भेक बातपर अटल रहना चाहिये, और वह यह कि जिसकाव्य, नाटक या अपुन्यास-साहित्य कहकर हमें दिया जा रहा है वह हमें हमारी पशु-सामान्य मनोवृत्तियोंसे ऊपर उठाकर समस्त जगत्के दुःख-सुखको समझनेकी सहानुभूतिमय दृष्टि देता है या नहीं—हमें 'भेक'की अनुभूतिमें सहायता पहुँचा रहा है या नहीं। जो भी साहित्य जिसके बाहर पड़े, अर्थात् हमारी पशु-सामान्य वृत्तियोंको बड़ी करके दिखावे, हमें स्वार्थी और खंड-विच्छिन्न बनावे, उसे हम साहित्य नहीं कह सकते, चाहे जितने बड़े साहित्यिक दल या संप्रदायका समर्थन उसे प्राप्त हो। जिस विषयमें हमें साहित्यिक सिद्धान्तपर दृढ़ रहना चाहिये।

§ १२०. साहित्यिक सिद्धान्तोंकी दृढ़ता क्या है? प्राचीन पंडितोंकी पोथियोंमें जब किसी नयी काव्य-परिभाषाकी स्थापना करनी होती है तो उसके पूर्व और उत्तर पक्षकी कल्पना करके बहस की जाती है। पूर्वपक्षमें

यह प्रश्न सुझाया जाता है कि अगर जिस परिभाषाको मान लेंगे तो पुराने कवियोंकी लिखी हुयी बहुत-सी कविताओं जिसके बाहर पढ़ जायेंगी और उन्हें काव्य नहीं कहा जा सकेगा। सुदाहरणार्थ :—

यदि काव्यका लक्षण यह हो कि 'रसात्मक वाक्य ही काव्य है' तो ऐसी बहुत-सी कविताओं — जैसे चित्रकाव्य, अलंकार-बहुल पद्य आदि— जिस परिभाषाके बाहर पढ़ जायेंगी; फिर जिनकी कविता नहीं कहा जा सकेगा। जिसके उत्तरमें कहवाया जाता है, 'तुमने तो हमारा अभीष्ट ही कह दिया, यही तो हम चाहते थे !' शास्त्रकी भाषामें किसीको 'अष्टापत्ति' कहते हैं। फिर प्रश्न होता है कि 'तुम ऐसा कैसे कह सकते हो ? तुम्हारी यह अष्टापत्ति असंगत है, क्योंकि ऐसा करनेसे शिष्ट-संप्रदायका विरोध होगा।' प्रायः ही जिस प्रश्नके साथ समझौता करनेके लिये उन नीरस बातोंको भी निचली श्रेणीकी कविता मान लिया जाता है।

परन्तु आजके ज़मानेमें हमें अपने सिद्धान्तपर दृढ़ताके साथ जमे रहनेकी ज़रूरत है। आजकल प्राचीन कवि-संप्रदाय (शिष्ट-संप्रदाय) के विरोधका तो डर नहीं रह गया है, पर छापेकी मशीनने जो अत्यधिक साहित्यिक उत्पादन करना शुरू किया है उसके फलस्वरूप नित्य नये-नये 'शिष्ट-संप्रदाय' पैदा होते जाते हैं और होते रहेंगे। डर भिन्हींका है। हमें दृढ़ताके साथ मानना चाहिये कि भाव और शैली आदिमें कितने भी परिवर्तन क्यों न होते रहें, जो साहित्य हमें अकेलत्वकी अनुभूतिकी ओर अनुमुख करेगा, हमें पशु-सामान्य मनोवृत्तियोंसे ऊपर उठाकर प्रेम और मंगलमय मनुष्य-धर्ममें प्रतिष्ठित करेगा वही वस्तुतः साहित्य कहलानेका अधिकारी होगा।

